Germanistik

Die Anfänge der literarischen Kritik in Schlesien

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde bei
der Hohen Philosophischen Fakultät
der
Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Breslau

vorgelegt von

WILLIBALD ROHRMANN
aus Jauer i. Schles.

Promotion 26. Juli 1933

Breslau 1933

Druck der Buchdruckerei der Schles. Volkszeitung G. m. b. H., Breslau I

Referent: Prof. Dr. Heckel
Korreferent: Prof. Dr. Ranke

*

Examen rigorosum: 10. Juni 1931

*

Gedruckt mit Genehmigung der
Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen
Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Breslau

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt:

Seite

1. Erste Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland, mit besonderer Berücksichtigung Schlesiens 5
2. Alte und neue literarische Anschauungen zu Beginn des Jahrhunderts. — Gottsched 10
3. Die schlesischen literar-kritischen Zeitschriften und ihre Herausgeber. — Allgemeines 16
4. Die literarische Kritik:
   a) Grundmotive: Natur — Vernunft — Moral 21
   b) Lyrik. Fabel. Lehrgedicht. Reim 27
   c) Roman 47
   d) Drama. Lustspiel 60
   e) Übersetzungen 75
5. Kritik und Zeitgenossen:
   a) Gottsched 78
   b) Die Schweizer 86
   c) Gellert 88
   d) Klopstock 90
   e) Voltaire 92
   f) Lessing 94
   g) Wieland 96
   h) Herder 97
   i) Goethe 98
6. Die Stellung der schlesischen Kritik zur literarischen Geltung Schlesiens 100
7. Zusammenfassung 106

Quellen:

G. N. S. = Gelehrte Neuigkeiten Schlesiens (1734—1742).
S. Z. N. = Schlesische zuverlässige Nachrichten (1751—1756).
S. B. = Schlesische Berichte (1757—1762).
B. N. = Breslauische Nachrichten (1769—1778).
S. B. R. = Der Schlesische Büchersaal (1751—1754), (Rosenberg).
N. L. U. = Neue litterarische Unterhaltungen (1774—1775).

1. Erste Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland, mit besonderer Berücksichtigung Schlesiens.

Die Ursprünge der modernen literarischen Kritik liegen in Humanismus und Renaissance. In der allseitigen Aufnahme der Antike fanden sich auch für die Literatur die reichsten Anknüpfungspunkte, Maßstäbe, Musterbilder. Die Vertiefung in die antike Philosophie gelangte an die Poetik des Aristoteles, die ein Ausgangspunkt für mehrere Jahrhunderte theoretisch-poetischer Bemühungen und Auseinandersetzungen wurde. Aus der Beschäftigung mit der römischen Dichtung wurde Horaz als der andere Eckstein für den Bau von Poetiken gefunden. Italien liefert denn auch die ersten neuen Muster durch den Albaner Bischof Markus Hieronymus Vida und den älteren Scaliger. Deren Hauptaugenmerk richtete sich auf das Epos, das überhaupt der Renaissance als „das Großwerk der Poesie" galt.[1] In seinem sechsten Buche, „Hyperkritikus", hatte Scaliger eine kritische Sichtung der zeitgenössischen dichterischen Produktion unternommen, aber die war schließlich „nichts als ein litterarisches Pasquill".[2] Freilich „der Ruhm einer Incunabel der modernen litterarischen Kritik, dieser für die litterarischen Verhältnisse der Neuzeit unentbehrlichen Macht, wird dem Genfer Folianten von 1561 immer bleiben".[3]

Das Verhältnis der modernen Dichtung zur kritischen Poetik entwickelte sich immer mehr zu dem der Abhängigkeit. Und wird dieses einmal bewußt, so wachsen zugleich die Versuche, sich dieser Fesseln zu entledigen. Der Dichter steht auf wider den Kritiker, wider die Kritik überhaupt. Andererseits gibt es Zeiten, wie etwa das 17. Jahrhundert in Deutschland, da jeglicher Gelegenheitspoet sich ein wissenschaftliches Mäntelchen umzuhängen liebt, an eine gelehrte Autorität zu seiner Rechtfertigung sich anlehnt. Eben damals wurde auch der Grund gelegt für eine Eigentümlichkeit, die den Deutschen bis heute nur selten verläßt: das Interesse für Theorie und Kritik.[4]

[1] Borinski, S. 6.
[2] Borinski, S. 9.
[3] Borinski, S. 12.
[4] Borinski, S. 15.

Die neue Poetikliteratur wirkte in Deutschland vor allem auf formalem Gebiet: Prosodik und Metrik. Hier hatten, schien es, die Deutschen gar nicht wenig zu lernen.

Wir übergehen die deutschen humanistischen Bestrebungen in diesem Bereiche, weil es nur auf die Gewinnung eines größeren Rahmens für die engere landschaftlich-schlesische Kritik ankommt.

In Deutschland führte der Schlesier Martin Opitz in größerer Zusammenfassung und mit stärkerer Wirkung die Renaissance-Poetik ein. Damit ist nichts Neues auf den Plan gebracht, vielmehr nur eine Zusammenstellung der bekannten Renaissance-Regeln, lediglich auf dem metrischen Gebiete eine gewisse Selbständigkeit erweisend. Jetzt erst beginnen die Ansätze kritischer Einstellung, waren doch Orientierungspunkte gefunden, von denen man einem dichterischen Produkt zu Leibe gehen konnte. Kritik findet sich nun sporadisch in den immer neuen Poetiken und vor allem in den Vorreden zu Gedichtsammlungen, auch wohl gekleidet in die Form eines Sonetts oder Epigramms. Die Kritik, soweit sie in den Poetiken oder in den Vorreden geübt wird, ist meist rein formale Sprach- und Verskritik.

Gegen voreilige Kritik überhaupt wandte sich Johann Peter Titz (1611 bis 1689) in: „Zwey Büchern von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen" (Danzig 1642). Hier findet sich auch eine „erste Äußerung allmählich erwachender Skepsis des Publikums und der Dichter an der Unfehlbarkeit ihrer Kritiker".[5] Mit Kritik der einfachen Elemente, wie Wort, Vers und dergl. beschäftigte sich Andreas Tscherning (1611—1659) in seinem Buch: „Unvorgreifliches Bedenken über etliche Mißbräuche in der deutschen Schreib- und Sprachkunst insonderheit der edlen Poeterey" (Lübeck 1658). Zwei gewichtige Motive brachte Johann Rist (1607—1667) in die literarische Kritik: einmal „nationale Eitelkeit in Sachen der Dichtkunst",[6] die später noch bei Gottsched fortwirkt. Das zweite Motiv ist der Kampf gegen Versifexe und elende Reimschmiede. Einen wahrhaft puritanischen Haß bringt er der Liebeslyrik entgegen. Solchen Kampf nimmt die Satire bei Schupp (1610—1661), Lauremberg (1590—1658) und Rachel (1618—1669) auf und führt ihn weiter gegen Modepoesie und ungelehrte Poeten, gegen ihre Feilheit und den Unfug ihre albernen Gelegenheitsreimereien. In diesem Zusammenhang mag auch Sacers (1635—1699) geniale Satire: „Reime dich oder ich fresse dich" (1673) erwähnt sein, der neben

[5] Borinski, S. 283.

[6] „Literarische Kritik" (S. v. Lempicki) — Merker - Stammler, S. 147.

ironischem Spott auf hohle Gelegenheitspoesie auch stilistische Probleme berührt. Die waren vor allem Gegenstand der „Helikonischen Hechel" (1668) von Zesens (1618—1689), der „über das rein Sprachliche und Metrische hinausgehend, das für das Barock wesentliche Problem der poetischen Bilder beachtet hat".[7] Es ist nicht verwunderlich, daß mit dem breiten Strom barocker Dichtung gleichzeitig eine Reihe von kritischen Äußerungen gegen den Stil solcher Dichtweise sich einfand. So wurde der Kampf gegen den „Schwulst" zum Programm auch einer Reihe von Dichtern, wie z. B. Christian Weise, der in seinen „Erznarren" (1672) gegen den Hofmanswaldauischen Bombast und dessen Schüler zu Felde zieht. Dem gegenüber verteidigt sich Hofmanswaldau in der Vorrede zu den „Deutschen Übersetzungen und Gedichten" (1679) und weist, ein wenig stichelnd, auf die „französische" Richtung der Kritik hin, die ebenfalls bereits wie Andreas Gryphius (vgl. Vorrede zum „Schwermenden Schäfer") die verstiegene Schäferpoesie angegriffen habe, ohne ihr damit indes Abbruch getan zu haben. Freilich verteidigt sich Hofmanswaldau hinsichtlich des Stils seiner Heldenbriefe nicht mehr unter Berufung auf die Italiener Marino und Guarini, sondern Ovid wird sein Gewährsmann. Derartige Kritik hatte Morhof den Deutschen übermittelt und tadelte denn auch in seinem „Unterricht" (1682) die Hofmanswaldauische Art zu dichten; ebenso kritisierte er die der Nürnberger als fremdartig, verwies auf Opitz zurück und forderte die Einhaltung eines gewissen Maßes als Norm für die Dichtung. Hier ist der Ausgangspunkt für die spätere Opitz-Begeisterung, wie sie bei Gottsched und den Schweizern in die Erscheinung tritt. In ebensolcher Opposition finden sich in mehr oder weniger scharfer Form: Neumeister, Neukirch, Canitz und Christian Gryphius. Alle halten sich an die neuen Gedanken, die Boileau in seiner „Art poétique" (1674) ausgesprochen hatte. Aber nicht nur galt der Angriff den Verstiegenheiten barocker Dichtung, auch die niedrige, platte Schreibart der Wasserpoeten wurde aufs Korn genommen. Vom Standpunkt des galanten Stilprinzips aus hielt der Sachse Erdmann Neumeister (1671—1756), der trotzdem Christian Weise zu schätzen weiß, einen „sichtenden und richtenden Überblick über die Literatur des 17. Jahrhunderts": „Specimen dissertationis historico-criticae de poetis germanicis hujus saeculi praecipuis" (1695).[8] Er mustert die Reihen nach ästhetischen Gesichtspunkten und so erscheint er durch die „Unab-

[7] „Literarische Kritik" (S. v. Lempicki) — Merker-Stammler, S. 147.
[8] Nadler II, S. 405.

hängigkeit seines Standpunktes, seinen ästhetischen Formsinn, die Schärfe des Urteils und seine pointierte und epigrammatisch zugespitzte Ausdrucksweise" als „Vorläufer jener Richtung, die über Wernicke und Liscow zu Lessing führt".[9]

Denselben Anschauungen huldigt Neukirch in der Vorrede zu „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte. I. Theil" (1697). Opitz gilt ihm als der Bahnbrecher der deutschen Poesie. Tscherning, Dach, Fleming seien seinen Spuren gefolgt. Alle aber überstrahle das Dreigestirn der Gryphius, Hofmanswaldau und Lohenstein. Mit wenigen Worten werden sie kritisiert: Gryphius eigne eine unermeßliche Gelehrsamkeit, ein unvergleichlicher Verstand, eine große Schnelligkeit in der Erfindung und Gestaltung. Für Hofmanswaldau sei seine Anlehnung an den italienischen Geschmack charakteristisch; er sei der „deutsche Ovidius". Lohenstein aber eine in sich Gryphische Scharfsinnigkeit und Hofmanswaldauische Zierlichkeit der Gestaltung, deren Opitz ermangele. Gegen Bouhours' Anmaßung müsse man sich immerhin zur Wehr setzen, doch müsse die hurtige Erfindung der Franzosen anerkannt werden. Die deutsche Poesie befinde sich erst auf dem Wege zur Vollkommenheit, zu Gipfeln, die sich in Homer, Sophokles, Horaz, Vergil darstellen. Gegen die Nachäffung der Welschen und Spanier eifert auch der Schlesier Christian Gryphius in der Vorrede zu den „Poetischen Wäldern" (1698). Er fordert, man solle ein wenig mehr bei den Griechen und Römern in die Schule gehen.

„Doch fehlte diesen Männern das Bewußtsein des Wertes und der Tragweite der Kritik. Dieses Bewußtsein hatte erst Wernicke."[10] In der Vorrede der 2. Auflage seiner „Überschriften" (1701) erklärte er „die Höhe der französischen Literatur dadurch: ‚Man ist gänzlich der Meinung, daß, was die französische Schreibart zu der heutigen Vollkommenheit gebracht hat, meistens daher rühre, daß sobald nicht ein gutes Buch ans Licht kommt, daß nicht demselben eine sogenannte critique auf dem Fuße nachfolgen sollte, worin man die vom Verfasser begangenen Fehler sittsamlich und mit aller Höflichkeit und Ehrerbietung anmerket. Sintemal dadurch ohne alles Ärgernis dem Leser der Verstand geöffnet und der Verfasser in gebührenden Schranken gehalten wird.' In Deutschland aber müsse man, wie es in der Anmerkung zur 1. Überschrift des 3. Buches heißt, befürchten, sich gleich einen ganzen Schwarm von Dichterlingen auf den Hals zu laden, so-

[9] Lempicki, S. 177.
[10] „Literarische Kritik" (S. v. Lempicki) — Merker-Stammler, S. 147.

bald man Liebe genug zu seinem Vaterlande trage, die Fehler, wozu angesehene Dichter verführet und die sie durch ihre wohlfließenden und zahlreichen Verse gangbar gemacht haben, als Fehler anzumerken."[11] .

Als diese Einsicht in den Wert der Kritik getan wurde, begann eben ein neues Jahrhundert, geradezu das Jahrhundert der Kritik. Die Ratio legte ihre Zweifel an alle Gebiete des menschlichen Seins; sie analysierte, sonderte, bestimmte. Ihr mußte sich auch die Literatur unterwerfen. Wernicke hatte als erster die fundamentale Bedeutung der neuen, wie man meinte, in Frankreich besonders heilsamen Institution erkannt. Die mußte auch wichtig sein für eine Literatur, deren Selbstherrlichkeit nicht betastet werden wollte. Zugleich mußte er sehen, daß Dichter wie Dichterlinge noch nicht reif für das Verständnis der Kritik waren. Wie leicht konnte dem Kritiker böser Wille, persönliche Gehässigkeit oder falsches Empfinden nachgesagt werden. Hatte Wernicke mit seinen an den Alten geschulten Epigrammen zuerst eine mecklenburgische Herzogin geistreich unterhalten, so wandte er später seinen Witz auf literarische und politische Stoffe. Unter den ersteren waren einige, die gegen die Spielereien der Pegnitz-Schäfer und den Schwulst der Lohenstein- Hofmanswaldau zielten. So wirkte Wernicke selbst auf der Bahn, die er der kommenden Zeit als wirksames Mittel der Geschmacksverbesserung anpries. Aber auch die Lohensteinianer blieben diesen Anwürfen gegenüber nicht stumm. Der Hamburger Advokat Postel, ein Hauptvertreter der Hamburger Oper (er schrieb deren 22), fühlte sich getroffen in eigenem Schaffen und verteidigte mit jeder Waffe den späten schlesischen Barock. Auch mit Hunold, einem gebürtigen Thüringer, geriet Wernicke in Streit. Hunold schrieb gegen ihn eine Komödie: „Der törichte Pritschmeister" (1704), darin er dessen Epigramme burlesk mißbrauchte. Hunold hatte aus Neumeisters Vorlesungen ein Buch über die „Allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen" (1707) zusammengestellt. Darin waren Muster für alle gangbaren Gattungen des Schrifttums aufgestellt. Wernickes Epigramme kamen dabei natürlich schlecht weg. Der Epigrammatist erwiderte, da er keinen Spaß verstand, in einem Epigramm auf Mävius.[12] Wernicke blieb doch der Sieger. Es ist seltsam, bemerkt Goedeke, daß man in der späteren Literaturgeschichtsschreibung diese Streitigkeiten persönlicher und kleinlicher Art so wichtig nahm und von ihr gleichsam den Beginn

[11] Koberstein II, S. 255.
[12] Goedeke III, S. 339.

einer neuen Zeit ausgehen ließ. Es zeigt dieses Hinüber und Herüber aber doch mehr, als Goedeke will; denn nun war die Kritik der Dichtung gegenübergetreten, wurde aber falsch aufgefaßt. Nicht auf das Werk gerichtet sah man sie, sondern auf die Person. Darum aber bleibt dieses Geplänkel bedeutsam, weil es zeigt, wie die Kritik um ihr Verständnis ringen mußte.

Dieses neue Jahrhundert, das Wernickes Kampf für die Kritik einleitete, führte diese auch zum Siege. Theoretische Besinnung verstärkte sich. Die Wissenschaft trug reiche Früchte. Die Philosophie versuchte, sich überallhin auszudehnen. Bahnbrechend für die neue Gestalt der Kritik wurde Gottsched mit seiner „Kritischen Dichtkunst" und den von ihm herausgegebenen Zeitschriften; wurden die Schweizer. Hilfe leisteten auf ihre Weise die moralischen Wochenschriften. Auf solchem Fundament konnte sich später Lessings kritischer Geist erheben.

2. Alte und neue literarische Anschauungen zu Beginn des Jahrhunderts. — Gottsched.

Die ersten kritischen Äußerungen sind zunächst ganz gelegentlicher Natur. Es schließen sich an programmatische Vorreden, die für eine Richtung werben und kämpfen (Hofmanswaldau). Die Waffen werden in Satire und Epigramm spitzer und schärfer geschmiedet (Wernicke). Das Bewußtsein, ein verantwortlicher Kämpfer zu sein, wird wach. Die Kampfebenen werden breiter. Es kommt zu regelrechten Literaturgefechten (Hamburger Dichterstreit). In solche Gefechte wurde auch Schlesien verwickelt.

Die schlesischen Poeten der neuen Richtung hatten sich eines Angriffs von seiten Hunolds zu erwehren, obwohl dieser selbst gegen Wernicke die Großmeister des Barocks verteidigt hatte. Friedrich Wilhelm von Sommersberg, ein Breslauer Regierungsrat, hatte ein deutsches Epos: „Das glückselige Schlesien ..." (Leipzig 1719) verfaßt. In „glatten, aber langweiligen Alexandrinern voll kriechender Schmeichelei gab er eine versifizierte Geschichte Karl VI."[13] Obwohl in Wien wohlgefällig aufgenommen, wurde es doch von Hunold, der damals Dozent in Halle war, scharf kritisiert. „Er tadelte daran allerhand Verstöße gegen die Regeln, die ermüdende Einförmigkeit des Stils, die weitschweifige Ausführung nebensächlicher Dinge, die fehlerhafte Reimtechnik und die Verwendung der antiken Mytho-

[13] A. D. B., Band 34, S. 615.

logie."[14] Eine anonym herausgegebene Schrift: „Die Ehre der schlesischen Poesie und Poeten gründlich und aufrichtig gerettet wider der Vermischten Bibliothek XXI. Theil" (1721) suchte Sommer gegen Hunold zu verteidigen. (Anm.: Der früher wegen der Zeichen C. G. Günthern zugeschriebene Anhang dazu stammt nach W. Krämer nicht aus dessen Feder. G. R. M. XVIII, S. 336 ff. und 404 ff.) Der Kritiker Hunold spiele sich gar zu sehr als Moralisten auf, als Verfechter der christlichen Religion, die durch heidnische Namen beleidigt werde. Der Autor weist auf die berühmten Beispiele eines Opitz, Mühlpfort, Lohenstein, Gryphius, Hofmanswaldau hin. Wie sollte überhaupt durch einen heidnischen Namen eine Poesie „leichtfertig" werden, zumal man in der heutigen christlichen Welt wisse, was unter den heidnischen Worten zu verstehen sei. Der „Censor" solle nur einmal seine eigenen Poesien nach dieser Richtung hin untersuchen. Schließlich möchten doch wohl die schlesischen Poeten genau soviel christliches Gewissen vorweisen können als der Hamburger Operndichter. (Im Anhang war nämlich Hunold als der Verfasser dieser Kritik entlarvt worden.) Auf den Einwurf, „Das glückselige Schlesien" sei gar kein Heldengedicht, erwidert man, der Dichter müsse sich nicht dem Zwange der Regeln vollkommen unterwerfen. Wieder geschieht das unter Berufung auf die großen schlesischen Vorbilder. Der Poet brauche vor seinem Schaffen kein Collegium poeticum gehört zu haben (Homer, Vergil). Und überhaupt, was die Elemente eines heroischen Gedichts anlange, so seien sie ja bei Sommer vorhanden: ein „vortrefflicher", „höchst löblicher" Stoff; eine „höchst merkwürdige Tat": „beliebte und geschickte Erfindungen": poetische Ordnung": „Anmut und Verstand": „schöne Ausdrücke": „artige Vergleichungen": „erhabene" und „zärtliche Beiwörter": „Episodia" und dergleichen. Zugleich wird dieser Einzelfall zu einem allgemeinen erweitert, indem der anonyme Autor alle Schlesier gegen das Mißverständnis und die Voreingenommenheit der Hamburger verteidigt. Darüber hinaus wird der Sinn der Kritik, ihre Berechtigung und Notwendigkeit selbst in den Blick genommen. Der Kritiker dürfe sein Amt nicht als Nebenwerk betreiben; es erfordere vielmehr den ganzen Menschen und Charakter. Gottesfurcht, Redlichkeit, Vernunft, Weisheit seien die Vorbedingungen für ein unparteiisches Gutachten. Solche „Urteile über Gelehrte und ihre Arbeiten sind notwendig, heilsam und nützlich". Vor allem dürfe der Kritiker seine Aufgabe nicht im Tadeln sehen, sich nicht vom Affekt hinreißen lassen. Kritik ist tiefste Verantwortung im

[14] Heckel. S. 368.

Dienste der Erkenntnis. — Hunold konnte darauf nicht antworten, weil er noch im selben Jahre starb.

Eine zweite Fehde mit dem literarischen „Ausland" entspann sich um Gottfried Benjamin Hancke. Dieser, von starkem Geltungsbedürfnis erfüllt, hatte sich Neukirch zu seinem Meister erkoren. Seinen „Geistlichen und moralischen Gedichten" (1723) hatte er eine Reihe von dessen Dichtungen hinzugefügt; ebenso den „weltlichen Gedichten" (1727). In der Vorrede beklagt er sich über eine oberflächliche Kritik seitens der Schweizer „Diskurse". Vom Kritiker verlangt Hancke Sachkenntnis. Sie wird zwar nicht soweit übertrieben, daß jener selber Poet sein müsse, um von Poesien urteilen zu können; aber die Forderung „eines mittelmäßigen Begriffs von der deutschen Poesie" könne doch wohl gestellt werden. Es gehe nicht an, daß sich der Censor nach einer „seltsamen Apothesin Poeticam" richte. Der Kritiker müsse zunächst einmal die Regeln studieren und sie recht verstehen lernen, wenn er später ein Urteil abgeben wolle. Immer wieder also ein Kampf der Poeten gegen die Kritiker, die unberufen und unverständig über die Poesien herfallen. Auf der andern Seite erschwert man dem Dichter durch eine maßlose, affektreiche, ungeordnete Kritik, sich in die sich immer weiter ausbreitende Institution zu finden.

In dieser Vorrede erfolgt ein neuer Angriff auf die Poetisierung des Alltags durch Hochzeits- und Leichen-Carmina; auch die Lobgedichte werden verworfen. Hancke entschuldigt sich fast wegen seiner „weltlichen" Gedichte. Immerhin, wenn sie von rechter Liebe handelten, hätten sie doch einen Sinn: „Die bitteren Wahrheiten einer scharfen Satire", die man wohl in der heutigen Zeit nicht gern sähe, dadurch schmackhaft zu machen, daß man „einige Blätter mit dergleichen Zucker" überstreute. Damit fällt ein auszeichnendes Licht auf Neukirchs Satiren. Es handele sich hier um eine sehr wohlgeratene Arbeit, wie sie vielleicht in deutscher Sprache noch nicht vorhanden sei. An formalen Vorzügen werden angemerkt: „Feuer", „muntere Expression", „natürliche und fast lebendige Vorstellung", „Lebhaftigkeit" und dergleichen. Dem Publikum wird nahe gelegt, diese Satiren als Gewaltkur anzusehen.

1727 gab G. W. F. Juncker „Herrn von Hoffmanswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte siebenden Theil, nebst einer Untersuchung der Hanckischen weltlichen Gedichte" heraus. Die Untersuchung ging mit den Produkten der Hanckischen Muse nicht gerade glimpflich um. In einer Reihe von Kapiteln wird die ganze Skala kritischer Regeln vorgenommen und Hancke an ihnen und nach den Beispielen all-

gemein anerkannter Dichter gemessen. Juncker verwirft alle Wort-, Silben- und Buchstaben-Spiele. Die alten Götter und dergl. paßten nicht mehr in die Zeit moderner Naturwissenschaft. Unhöfliches, Garstiges, Unehrbares, Falsches, Übertreibungen, Nachahmungen weist Juncker nach. „Der vernichtende Eindruck ist um so stärker, als Juncker geschickt mit Äußerungen seines persönlichen Mißfallens sehr zurückhält und allein die Tatsachen reden läßt."[15] Diese Kritik erledigte geradezu Hancke. Gegen Junckers Ausfall ersteht ein: „Poetischer Staar-Stecher, in welchem sowohl die Schlesische Poesie überhaupt als auch der Herr von Lohenstein und Herr Hofrat Neukirch gegen die Junkerische Untersuchung verthaidiget, absonderlich aber die Ehre der Hanckischen Gedichte gerettet und dergleichen Tadlern ihre poetische Blindheit gewiesen wird" (1730). Zunächst wendet sich der Anonymus gegen die den Schlesiern fälschlich beigelegte Einbildung, nur sie allein seien Dichter oder besonders zur Dichtkunst geeignet. Dann geht es an ein Streiten über bereits von Juncker aufgewiesene Fehler, die ihrerseits wieder bei ihm selber aufgefunden werden: falsche Reime, Flickwörter, Tautologien, grammatische Schnitzer, orthographische Fehler. Junckers Kritik wird als im Ganzen pedantisch, kleinlich, rationalistisch abgelehnt; er gebärde sich als ein rechter Schulfuchs. Dem Hasser der schlesischen Poeten wird die Lektüre der „Ehre der schlesischen Poesie..." angelegentlich empfohlen, damit er einsehe, daß ihn nur der Affekt zu solch unberechtigter Parteilichkeit getrieben habe.

Verschiedenerlei Absichten treffen in diesen letzten kritischen Auseinandersetzungen zusammen. Zunächst einmal müssen rein persönliche Motive mithelfen, eine Kritik farbiger und zugleich wirrer zu gestalten. Zweitens besteht ein Streit zwischen den Landschaften und den Dialekten. Wie oft wird nicht der schlesische Dialekt gegen den meißnischen ausgespielt und umgekehrt. Hancke freilich versuchte noch zu vermitteln, indem er die Ansicht aussprach, daß jeder Dialekt Fehler berge; es gebe keinen vollkommenen. Zu diesem tritt noch ein anderes: nachdem das Barock sich zu vollster Reife erhoben, arbeiteten mannigfache Bestrebungen einem gerade entgegengesetzten Form- und Stilprinzip zu, wie es in der Ernüchterung der Wasserpoeten, der Hofpoeten und etwa bei Gottsched seinen vollendeten Ausdruck gewinnt. Phöbus und Galimathias war der Vorwurf für eine an Lohenstein und Hofmanswaldau geschulte Dichtart. Die äußeren, unmittelbar am Dichtwerk sichtbaren Elemente wurden um-

[15] Heckel, S. 369.

strittenes Gebiet für eine rationalistische Kritik. Dieser kritische Kampf, einmal entfacht, konnte nicht mehr eingedämmt werden. Er wurde zu einem Dauerzustand. Freilich wandelte sich seine Form. Dazu half auch, daß die Kritik ein besonderes Organ nützen konnte: die periodische Zeitschrift. Damit war die Kritik und ihre Form vom einzelnen Wort über das Programm und das literarische Gefecht zu einem vorläufigen Ziel gelangt. Schon wenige Jahre nach dem „Poetischen Staar-Stecher" erschienen die „Gelehrten Neuigkeiten" (1734).

Gottsched.

Die kritischen Auseinandersetzungen, die sich in diesen verschiedenen Formen abspielten, hatten keinen gemeinsamen Beziehungspunkt, waren nicht recht geordnet. Solchen Sammelpunkt und zugleich Reservoir von kritischen Waffen und Regeln bildete Gottsched und seine „kritische Dichtkunst". Sie lieferte dem Freund Werkzeug für den literarisch-kritischen Kampf, dem Gegner war sie breiteste Angriffsfläche und zugleich Macht, an der er nicht vorübergehen konnte.

Die grundlegende Bedeutung, die der Gottschedischen Dichtlehre für die schlesische Literaturkritik zukommt, erheischt, daß sie in kurzem Umriß entworfen werde. Philosophisch beherrscht ihn Leibniz in Wolffscher Paragraphierung und Verflachung. Unter solchem Aspekt ergreift er eine ihm äußerst wichtig erscheinende Arbeit: eine Dichtlehre zu schaffen, aus der jene Philosophie herausleuchtet und die mit dem Öle schärfsten Rationalismus gesalbt ist. Und in völliger Bewußtheit macht sich der Wolffianer Gottsched an diese Aufgabe. Er schafft „die letzte große Poetik, die noch unmittelbar in die Entwicklung der deutschen Poesie eingegriffen und zwischen dem Leben und der Kunst einen unübersteiglichen Trennungswall aufgerichtet hat".[16] Paragraph, Regel, Gesetz kennzeichnen diesen nüchternen Verstand. Unbelehrbar und unregsam bleibt er, allen Aufklärern vergleichbar, ein ganzes Leben lang. Kein Neu-finden treibt ihn. Er übernimmt, trägt zusammen, verknüpft, stellt nebeneinander, nicht immer einheitlichen Willen und durchwaltende Einheitlichkeit wahrend. Antithese zum Barock kennzeichnet die eine Hauptabsicht, Ordnung und Einung den anderen Strang seines Wollens. So auch seine Bemühungen um die Sprache, die ein stark ethischer Wille durchzieht, Nord und Süd in allgemeiner Bildung zusammenzubinden. Poesie bleibt freilich, wie auch schon im Barock, nur Nebenwerk müßiger Stunden. Aber ge-

[16] Köster, S. 8.

hoben im Wert wird sie dadurch, daß sie das Sprachrohr — und ein weithin vernehmbares — der Moral und tugendhafter Lehre bildet. Rationalistischer Sinn fordert Klarheit und Ordnung; er will Regel, weil er lehren will. Er will Wahrheit und Wahrscheinlichkeit. Vernunft bestimmt in letzter Instanz alle Regungen dichterischen Schaffens. Ihre Gesetze sind ewig. In der Natur des Menschen und der Dinge selber sind sie gegründet, und die Vernunft entdeckt sie, ordnet sie, stellt sie als Masse und Werte auf.

Im Herbst 1729 erschien erstmalig die „Kritische Dichtkunst". Der erste Teil gibt eine allgemeine, grundlegende Lehre der Dichtkunst: von Wesen, Ursprung und Absicht der Poesie; vom Wesen des Dichters; von Nachahmung der Natur; von Erfindung der Fabel usw. Der zweite Teil widmet sich den einzelnen Gattungen der Poesie. Er gibt praktische Anweisungen für die Verfertigung aller Art von Gedichten. Im einzelnen: Poesie ist im innersten Wesen des Menschen begründet; teils ahmt sie irgend etwas nach, teils gibt sie Empfindungen in rhythmischer Bindung. Aus diesem entsteht Lyrik, aus jenem erzählende oder dramatische Poesie. Lyrik wird es nur auf das Ergötzen absehen. Epische und dramatische Dichtung will dem Autor Ruhm gewinnen, will bessern, belehren, erbauen und nebenbei ein wenig ergötzen. Der Gottschedische Idealdichter ist in der Hauptsache Verständling, zudem eignet ihm biedere Gesinnung. Was er in Sonderheit braucht, ist fünferlei: eine starke Einbildungskraft, viel Scharfsinnigkeit, großer Witz, ein ehrlich und tugendliebend Gemüt und endlich ein kräftig Stücklein Gelehrsamkeit.

Die Kunst ist aristotelisch und immer wieder so gesehen: Nachahmung der Natur. Die natürlichen Dinge gelten als an sich schön; denn Gott hat alles nach Maß, Zahl und Gewicht geschaffen. Darin beruht die Schönheit der Natur, die die Kunst wieder darzustellen hat. Mit der Schönheitsdefinition hängt die des Geschmackes zusammen: ein allgemein gültiges Urteil in Sachen der Schönheit. Es ist Sache des Verstandes, der von der Schönheit eines Dinges nach der bloßen Empfindung urteilt. Der Geschmack kann zu klarer und deutlicher Erkenntnis geläutert werden. Nach solcher urteilt der Kunstgelehrte; ihm ist das ganze Regelwerk durchsichtig. Gegenüber bloßer Beschreibung oder Darstellung von Affekten verdient die dritte Art der Nachahmung den höchsten Platz: die Fabel. Sie ist Wesen und Seele der Dichtkunst. Nach der Definition bedeutet sie: die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit. Um sie zu schaffen, nehme man sich einen brauchbaren moralischen Satz, ersinne eine ganz allgemeine

Begebenheit hinzu, worin eine Handlung vorkommt, daran sich die Moral augenscheinlich erweist. Der Poet macht aus dieser Fabel je nach dem: eine äsopische, tragische, komische oder epische. Für jede Art legt Gottsched ein Rezept bei. Die epische liegt ihm am meisten am Herzen: eine weite und wichtige, Länder und Völker überspannende Handlung, höchste Menschen und Helden gestaltend, lang und weitläufig durch viele Zwischenfabeln erweitert, von großem, seltsamem, wunderbarem Klang.

Im zweiten Teil seiner Dichtkunst liefert Gottsched zunächst von jeder Gattung eine Beschreibung, gibt eine Anweisung für den Poeten, berichtet über die Leistungen der Alten und Neueren auf diesem Gebiet und legt endlich eine Kostprobe vor, die anfangs aus seiner Werkstatt, seit der dritten Auflage von den besten Schriftstellern seit Opitz herrührt. Seine Lehren bezieht er besonders von Aristoteles, Horaz und den Franzosen in Auswahl. Einzelheiten, die die verschiedenen Gattungen betreffen, werden an entsprechender Stelle unserer Ausführungen eingeflochten werden.

3. Die schlesischen literar-kritischen Zeitschriften und ihre Herausgeber. — Allgemeines.

Als Vorläufer der Zeitschriften überhaupt müssen Zeitungen angesehen werden. Die indes verwalteten bald ein Sondergebiet: Neuigkeiten aus aller Welt, Politik, Handel usw. Die gelehrte Welt fand diese Art der Gedankenübermittlung für ihre Ausweitungsbestrebungen besonders geeignet. In Frankreich trieb der gelehrte Journalismus erste Blüten. Frankreich hatte sich eine Akademie geschaffen: es gab sich auch das „Journal des Scavants" (1655). England, Italien folgten. Holland wurde der eigentliche Sitz des wissenschaftlichen Journalismus. Damit waren Muster für ähnliche deutsche Unternehmungen geliefert.

Schon Ende der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts hatte sich Daniel Georg Morhof mit dem Gedanken der Herausgabe eines Werkes getragen, das nach Art der politischen Zeitschriften in monatlichen Heften erscheinend, den Zustand der gesamten europäischen Wissenschaft, Bücher und sonstige literarische Neuigkeiten besprechen sollte.[17] 1683 erlebte dieses Vorhaben seine Verwirklichung in den „Acta Eruditorum". Ihr Herausgeber war der Leipziger Professor B. Mencke. Diese Zeitschrift wurde von Gelehrten geschrieben und war auch nur für Gelehrte

[17] Prutz I, S. 275.

bestimmt. Denn das große Publikum war schon durch die lateinische Sprache und den gelehrten Inhalt davon ausgeschlossen.[18] Erst Thomasius, in dem der Geist der Aufklärung früh wirksam wurde, gab in den „Monatsgesprächen" seit 1686 eine Zeitschrift heraus, die in deutscher Sprache geschrieben und für einen weiteren Kreis bestimmt war. Sie bot Rezensionen und Anzeigen von Büchern in der Form von Gesprächen. Nur zwei Jahre hatte sie Bestand. Aber sowohl diese wie die „Acta Eruditorum" gaben den Auftakt zu einer Reihe ähnlicher Zeitschriften. Es mögen einige Namen genannt sein:

„Freymütige, jedoch vernunft- und gesetzmäßige Gedanken über allerhand, fürnehmlich aber neue Bücher" (Halle 1690). Sie wurden anonym von Johann Jakob von Ryssel herausgegeben, in der Absicht, die Thomasiussche Schrift zu ersetzen. Von längerer Dauer waren die „Monathlichen Unterredungen einiger guten Freunde von allerhand Bücher und andern annehmlichen Geschichten, allen Liebhabern der Kuriositäten zur Ergötzlichkeit und Nachsinnen", herausgegeben von A. B. Leipzig 1689. Sie wurde geleitet von W. E. Tentzel. Ihre erste Erscheinungszeit lief bis 1698. Von 1704 ab erschien sie wieder unter verändertem Titel als: „Curieuse Bibliothec. Oder Fortsetzung der Monatlichen Unterredungen einiger guter Freunde usw.". Es wäre noch zu nennen:

„Monatlicher Auszug aus allerhand neu herausgegebenen, nützlichen und artigen Büchern", die Leibnizens Famulus Eccard seit 1701 herausgab.

Im 18. Jahrhundert weitete der gelehrte Journalismus sein Gebiet in beträchtlichem Umfang. Eine Reihe neuer Zeitschriften kamen zur Welt. Etwa:

„Ausführlicher Bericht von allerhand neuen Büchern und anderen Dingen, so zur heutigen Gelehrsamkeit gehörig . . ." (Leizig 1708).

„Neuer Büchersaal der gelehrten Welt oder ausführliche Nachrichten von allerhand neuen Büchern . . ." (eine Fortsetzung der vorigen Zeitschrift).

Wir greifen noch den Titel einer anderen Zeitschrift heraus, um Vorläufer der schlesischen Zeitschriften anzuführen:

„Historie der Gelehrsamkeit unserer Zeiten, darin Nachricht von neuen Büchern, Leben gelehrter Leute, und andern dergleichen Merkwürdigkeiten ertheilet werden" (Leipzig 1721).

Die meisten dieser Zeitschriften gingen von den gelehrten Mittelpunkten Halle oder Leipzig aus. In Nordwestdeutschland

[18] Prutz I, S. 286.

kamen eigene literarische Unternehmungen der vorerwähnten Art heraus:

„Niedersächsische Neue Zeitungen von gelehrten Sachen" (1731 ff.) oder die „Hamburgischen Berichte von neuen gelehrten Sachen" (1732—1757). Mecklenburg und Preußen hatten ebensolche Zeitschriften ins Leben gerufen. Und so ist es nicht verwunderlich, wenn endlich auch Schlesien daran ging, sich für die Produkte seines Geistes ein eigenes Unternehmen zu gründen. Sogar an den Namen ähnlicher Schriften knüpfte man die eigenen an.

1734 wurden die „Gelehrten Neuigkeiten Schlesiens zum Vergnügen aller Liebhaber gesammlet" in Schweidnitz herausgegeben. In dem Vorwort ist ausgesprochen, daß es sich hier um die Nachahmung anderwärts bereits vorliegender Zeitschriften handelt. Bis zum Jahre 1742 konnte sich diese erste schlesische literar-kritische Zeitschrift behaupten; freilich mußte sie mehrmals den Herausgeber wechseln. Als erster leitete sie Gottfried Balthasar S c h a r f f bis zum Jahre 1738. Er war 1676 als der Sproß eines österreichischen Adelsgeschlechts in Liegnitz geboren. Später bezog er die Universitäten zu Leipzig und Wittenberg. 1708 wird er Diakonus an der Schweidnitzer Friedenskirche, nach Schmolcks Tode (1737) Pastor prim.; später noch Kirchen- und Schulinspektor des Münsterberger Kreises. Er stirbt 1744. Als geistlicher Liederdichter wie -sammler übt er eine vielseitige literarische Tätigkeit aus; er gibt nämlich ein Schweidnitzer Kirchen- und Hausgesangsbuch heraus. Er schreibt gegen die Pietisten und beteiligt sich mit Beiträgen an den „Miscellanea Lipsiensia", den „Unschuldigen Nachrichten" und „Colers theologischer Bibliothek". Auch die Herausgabe des „Schlesischen Helikons" ist sein Werk. Solche vielseitige geistige Beschäftigung machte ihn befähigt zur Leitung einer kritischen Zeitschrift. Als Seelenhirt mochte er sich berufen fühlen, das Amt der Seelenführung auch hier zu üben. Denn hier war ja Gelegenheit, bei Besprechung theologischer und anderer Werke Gedanken der Kritik und Ablehnung, etwa des Pietismus, auszusprechen.

Ihm folgte von 1739 bis 1740 H. S. S c h w e r d t n e r, dessen Vater einst Hofprediger in Juliusburg im Ölsnischen Fürstentum, dann Pastor prim. und Inspektor bei der evangelischen Schule und Kirche in Jauer gewesen war. Der 1703 geborene Sohn schien ebenfalls das Theologiestudium ergreifen zu wollen, doch bald wandte er sich der Juristerei zu. Zuweilen bestieg er den Pegasus. Er war eine Zeit lang Hofmeister beim Baron von Richthofen, ging mit diesem nach Leipzig, wo er sich als stud. med. eintragen ließ. 1733 erwarb er in Halle die medizinische Doktorwürde. Nach

Jauer zurückgekehrt, lebte er noch bis 1741. Die mit dem Beruf gegebene Vorliebe für medizinische Abhandlungen ließ ihn besonders auf Neuerscheinungen in diesem Gebiet aufmerksam sein, und so wird wiederum die Auswahl der angezeigten Bücher durch seinen Beruf mitbestimmt.

Die letzten beiden Jahrgänge der „Gelehrten Neuigkeiten" gab der Gottschedianer Dr. Kaspar Gottlieb Lindner (1705—1769) heraus. In Liegnitz geboren, wird er später Ratsherr und Stadtsyndikus in Hirschberg. Hier lebte er in einer Art Hirschberger Dichterkreis. Zuweilen mochte er seine Gottsched-Anhänglichkei verteidigen müssen gegen andere Schlesier, die sich durch Gottsched herausgefordert oder schief beurteilt fühlten.

Mehrere Jahre mußte Schlesien einer eigenen literar-kritischen Zeitschrift entbehren, bis 1750 eine „Vorläufige Nachricht von einer neuen Monatsschrift, welche künftig unter dem Namen der gelehrten Nachrichten von Schlesien" herausgegeben werden soll", erscheint. Die Vorrede erkennt an, daß viel Mißbrauch mit den sog. Journalen der Gelehrten getrieben wird; auf der anderen Seite aber werde dieser aufgewogen durch den Nutzen, den sie leisteten. „Unser ganzes Deutschland hat es doch, ohne an andere Länder zu denken, mehr als zu wohl erfahren, wie sehr der Weg zu den hohen sowohl als zu den schönen Wissenschaften erleichtert worden sei, seitdem die Deutschen fast unter allen Nationen, wo nicht die ersten, doch die schönsten Muster von dieser Art von Büchern gegeben haben..." Und „wem hat man aber wohl diese Erleichterung zu danken, als denjenigen nutzbaren Schriften, die unter dem fast allgemeinen Namen der Monatsschriften bekannt sind..." Es werden einige dieser Schriften aufgezählt und am Schluß wird der „Gelehrten Neuigkeiten Schlesiens" rühmlichst gedacht: „Sie haben sich verschiedene Jahre hindurch nicht ohne Nutz und Wohlgefallen ihrer Leser in gutem Fortgange erhalten." Unter verändertem Namen soll dieses Unternehmen wieder aufgenommen und fortgesetzt werden. So erscheinen denn seit 1751:

„Schlesische zuverlässige Nachrichten...", die 1757 ihren Titel in:

„Schlesische Berichte von gelehrten Sachen" umändern.

1763—1768 trat eine Unterbrechung ein, worauf das alte Journal als:

„Breslauische Nachrichten..." fortgeführt wurde bis zum Jahre 1778.

Die Herausgeber bzw. Mitarbeiter der „Schlesischen zuverlässigen Nachrichten" und der „Schlesischen Berichte von gelehrten Sachen" konnten nicht ermittelt werden. Erst mit dem Leiter der

„Breslauischen Nachrichten" tritt 1769 eine historisch faßbare Persönlichkeit auf. Samuel Benjamin Klose war 1730 in Breslau geboren. In Halle und Frankfurt a. d. O. studierte er Theologie. Er ist ein Schüler Baumgartens und dessen Bruders in Frankfurt. 1754 kam er nach Breslau zurück und widmete sich literarischem Studium. 1763 erhielt er das Rektorat am Gymnasium zum Heiligen Geist. Als Lessing von 1760—1765 in Breslau weilt, ist Klose sein Freund und Führer durch die Breslauer Bibliotheken. Eines seiner Lieblingsgebiete war schlesische Geschichtsforschung. 1774 schuf er sich ein eigenes Organ in den „Neuen Litterarischen Unterhaltungen" (bis 1775). Die darin gegebenen Buchkritiken stammen wahrscheinlich sämtlich von ihm; zumeist erweitern sie sich zu Abhandlungen. Überhaupt richten sie sich mehr an ein gelehrtes Publikum und befassen sich reichlichst mit schlesischer Geschichtsforschung. Alle Gebiete der Literatur, Theologie, Philosophie, Pädagogik, Geschichte, selbst naturwissenschaftliche und ökonomische Werke bearbeitet seine Kritik. „Seine Besprechungen lassen nicht nur einen philosophischen Kopf, sondern auch eine empfindsame Seele und ein gläubiges Gemüt erkennen. Als evangelischer Theologe .... hängt er gläubig an den Lehren seiner Kirche, doch ohne daß irgendwie eine konfessionelle Dogmatik seine Lebensauffassung beherrscht; er betont vor allem die Wirkung der Religion auf den moralischen Willen und auf das Gemüt des Menschen. Er stellt die Religion als die einzigen Prinzipien der menschlichen Handlung hin und sieht es als den größten Vorzug an, von aufgeklärten Einsichten und rührenden Empfindungen in der Religion gleich stark belebt zu werden."[19]

Von einiger Bedeutung für das kritische Leben, scheint noch der „Schlesische Büchersaal" (1751—1754) der Erwähnung wert. Dessen Herausgeber war ein Schweidnitzer Prediger mit Namen Rosenberg. Seine Kritiken — wenn man diese Verallgemeinerung wagen darf — verteidigen mit großer Schärfe jedesmal moralische und religiöse Standpunkte.

Ganze Zeiträume schlesischer Literaturkritik werden also von Herausgebern und wahrscheinlich auch Kritikern bestimmt, die entweder selbst Theologen sind oder doch irgendwie zeitweise sich mit Theologie beschäftigt haben.

Die Kritik gibt sich in den verschiedensten Formen: oft als bloße Anzeige eines Werkes ohne besonderen Hinweis. Oder es wird die mehr objektive Form des Referates verwandt, die in Gegensatz tritt zur Wiedergabe einer bloßen Impression. Die

[19] Markgraf, S. 9.

größere Form des Essays und der Abhandlung fehlt nicht. Ganz selten einmal begegnet man dem Brief als Gefäß kritischer Mitteilungen. Diese Formen sind nicht rein durchgeführt, sondern eine Vermischung und Kreuzung verschiedener ist, was sich uns bei näherem Zusehen ergibt und bei der praktischen Absicht der Kritik auch wohl das geeignetste ist.

Die Kritik ist zumeist anonym, wie das gar nicht verwunderlich ist im 18. Jahrhundert. Um 1751 versucht man gelegentlich den oder die Anfangsbuchstaben des Namens unter die Kritik zu setzen. Aber man kommt bald von diesem Brauche wieder ab.

Vergegenwärtigt man sich einmal, daß die literarische Kritik, wie sie in den ersten schlesischen Literaturzeitschriften ihre Fülle ausschüttete, eine junge Einrichtung war, so muß man staunen über die Buntheit und Vielfalt ihrer Tätigkeit, über die Art, wie sie sich ihrer Aufgabe entledigte. Die schlesische Kritik enthält im Grunde alle Momente, die in späterer Zeit und bis in die Gegenwart literarische Kritik überhaupt umfaßt. Sie läßt den Kritiker sprechen als Mensch zu Menschen, als Wissenschaftler zu Wissenschaftlern. Kritik richtet ein Werk zugrunde, sie erhebt das andere. Sie regt zum Lesen an und führt ins Verständnis ein. Sie mahnt den Dichter und gibt Ratschläge, es besser zu machen. Sie ordnet ein Werk auch gar einmal in literarische Abhängigkeit durch Hinweis auf Verwandtes ein. Sie steht im Dienste der Erziehung, kämpft für Richtungen. Und endlich weiß die Kritik um sich selbst und erkennt immer mehr ihr Wesen, ihren Sinn.

4. Die literarische Kritik:

a) Grundmotive: Natur — Vernunft — Moral.

Seit dem Ausgange des Mittelalters und vor allem seit der Renaissance ist die Weltanschauung des europäischen Menschen grundlegend verändert worden. Die antike und mittelalterlich-scholastische Ordnung und Gliederung des Seins ist aufgegeben, und fast immer das natürliche Sein als Grundlage auch des Menschlichen betrachtet worden.

Natur, das ist überhaupt „eines der erfolgreichsten Worte aus dem lateinischen Sprachschatz. Alle abendländischen Sprachen haben es rezipiert".[20] Dieses Wort entstammt der Sphäre der Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit. Die Natur war die konkrete natura rerum, der Kosmos. Alle Einzelbeobachtungen an der Natur, ihre Gesetze schließen sich zusammen unter dem Begriff

[20] Mauthner, S. 134.

Natur. Natur ist letztlich Gott selber; aus ihm entspringt die Ordnung der Einzeldinge nach mathematischen Grundsätzen. Ungemein mehrsinnig ist dieser Terminus: Griechen und Lateiner fassen ihn auch als „Anlage" oder „Wesen" auch des Menschen, häufiger allerdings der Dinge. Natur bedeutet dann ein Bleibendes, Beharrliches im Einzelmenschen, dem etwa die Willensfreiheit entgegensteht. Faßt man die Natur als das Naturganze, dann bildet die Geschichte einen Gegensatz dazu. Aus neuerer Zeit ergibt sich die Antithese: Natur — Kultur. Für die neueste Zeit wäre noch der Gegensatz Natur — Geist zu verzeichnen.

Die einzelnen Literaturperioden weisen jeweils verschiedene Anschauungsseiten des Begriffs Natur auf. Für das 18. Jahrhundert ist auf weiten Strecken zu beobachten, wie die Naturwissenschaft und ihre Gesetzmäßigkeit auf das Gebiet der Dichtung übergreift. Man weiß nicht mehr, daß in dem einen Fall das Sein des natürlichen Kosmos, in dem andern das des menschlichen zur Behandlung steht. Begriffe, die nur für den einen Bereich gelten, werden fälschlich auf den andern übertragen. Um zu erkennen, wie folgenschwer solche Vermischung wurde, genügt es, einmal die Schönheitsbegriffe etwa Leibnizens oder Gottscheds zu betrachten. Man erkennt sofort ihren Ursprung. Leibniz gibt eine rein intellektualistische Erklärung. Er bringt das Schöne in Verbindung mit dem Vollkommenen und Zweckmäßigen. Die Lust am Vollkommenen und Harmonischen erklärt er durch die Annahme eines unbewußten Zählens und Vergleichens. In Abhängigkeit von ihm definiert Wolff das Schöne. Nach seinem Schüler Gottsched beruht die Schönheit eines künstlerischen Werkes „nicht auf einem leeren Dünkel, sondern sie hat ihren festen und notwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat alles nach Maß, Zahl und Gewicht geschaffen. Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön ..."

Nach der Poetik des Aristoteles verstand man das Wesen der Dichtung als Nachahmung der Natur. Kunst ist für ihn nach Regeln wirkende Gestaltungskraft; sie vollendet das von der Natur nicht zu Ende Geführte oder ahmt die Natur nach. Ein verhängnisvolles Prinzip ist es aber, Natur bei Aristoteles und Natur in der neueren Philosophie gleichzusetzen. Aus solcher Sicht wird verständlich, wie jetzt auf einmal die Prinzipien der Naturwissenschaft auf die Dichtung übertragen werden können. Natur ist das harmonisch Geordnete, nach festen Gesetzen Bestimmte, in festen Gefügen Gebundene. Natur wird ein irgendwie Sichtbares sein, das vor den Sinnen liegt. „Wenn also die Kunst auch was Schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen. Das genaue Verhältnis, die Ordnung und richtige Abmessung aller

Teile daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit."[21] Hier zeigt sich jene einseitige Auffassung der Natur, wie sie ein mathematisch-naturwissenschaftliches Weltbild darbietet. Für die Dichtung kam es also vor allem darauf an, Gesetzmäßigkeiten und Regeln für den Aufbau und die Gestaltung poetischer Werke zu finden. Diese Aufgabe hatten sich die Poetiken gestellt; sie enthielten einen festen Regelkodex, nach dem sich der Schriftsteller zu richten hatte. Aus diesen Dichtlehren bezog auch die Kritik ihr Rüstzeug.

In mannigfacher Verwendung begegnet uns der Begriff Natur. Er entscheidet zuweilen über Wesen und Wert eines dichterischen Werkes. Besonders häufig wird das Adjektiv „natürlich" kritisch verwertet. Bald steht es kritisch-wertsetzend gegenüber der Sprache, bald einem Charakter, bald einer Handlung. Und in der Behandlung dieses Wortes im Ganzen eines kritischen Satzes tritt jeweils eine neue Teilansicht seines oben aufgewiesenen Ganzheitscharakters auf. Es findet sich da z. B. die Verbindung „natürlich ungezwungen". Die ist ausgesagt etwa in Betrachtung eines ganzen Gedichtes und seiner Ausführung, aber auch nur von dem einzelnen Ausdruck. Hier liegt eine bestimmte Anschauung der Natur zugrunde. Natur ist Untergrund des Daseins, ja des Seins überhaupt. Sie ist geschaffen, aber auch schaffend. In ihrer Werktätigkeit kennt sie keinen Zwang. Leichtigkeit und Schaffen in Freiheit scheinen ihr eigen. Und der Prozeß des dichterischen Schaffens sollte eben diese Form von keinem Zwang eingeengter Leichtigkeit und Spielen der Freiheit aufweisen wie die Natur. (Vgl. Dichtung als Nebenwerk!) Solche Freiheit meint niemals Ungebundenheit; die ist der Natur fremd, sondern ein Schaffen nach immanenten Gesetzen, die gleichsam im Verborgenen drängen. Daß wir damit auf der rechten Spur sind, verrät wohl die enge Verbindung von „natürlichen Wendungen" und „leichtem Schwung". Hinsichtlich des Autors gilt die Forderung, „natürlich zu schreiben".

Der Begriff Natur schillert stark, und doch muß ihm ein Sinn zugeordnet werden, der durch die Zeit gleichsam an ihr gemeint ist. Daß nicht nur die oben ausgeführten Auffassungen von der Natur gelten, wird etwa deutlich aus einer Kritik an Lindners „Lob des Zackenflusses" (G. N. S. 1738/143 ff.), das als „natürliche Beschreibung" charakterisiert wird. Und zwar so natürlich sei der Zacken bedichtet, „daß er den Lesern gleichsam als selbst vor Augen liegend" vorkommen müsse. Damit wird einer alten Anekdote, die aus der griechischen Kunstgeschichte stammt, zu neuem Leben verholfen: Zeuxis vermochte Trauben so natürlich zu malen, daß

[21] Gottsched, III, S. 20.

die Vögel danach flogen. Das ist die bekannte Illusionstheorie, die im 18. Jahrhundert hie und da ihr Haupt erhebt (vgl. die „Diskurse" der Schweizer). Natur ist hier Gegenstand der Kunst, Vorlage gleichsam für Malerei und Poesie. Natur besteht zwar außerhalb der Kunst, aber die bemächtigt sich der Natur, um sie wie auf anderer Ebene noch einmal darzustellen. Kunst hebt die Natur mehr ins Menschliche hinein; versucht, sie als Ausschnitt zugänglicher zu machen, in eine größere Allgemeinheit durch das Wort hinüberzuführen. Natürliche Beschreibung meint so Beschreibung der Natur.

Natur bedeutet auch das Alltägliche. So in dem Ausdruck: „Das natürliche in gewöhnlichen, verständlichen und nicht neu gemachten Worten" (S. Z. N. 1751/104). Die Natur als Kosmos ist ewig.. Sie schließt damit eine Unveränderlichkeit ein, die hier zum Gleichnis für die Sprache wird, die der Dichter sprechen soll. Die Natur produziert zwar in immerwährendem Prozesse, aber die Substanz des Produzierten bleibt doch dieselbe. Darum der Kampf gegen die Neuschöpfungen der Sprache, als ob die dem Vorbild der Natur nicht entsprächen. Sprache ist irgendwie alltäglich, sie ist „gefroren". Wort ist geprägte Münze, die ihren Wert behält. Es ist im Alltag und für den Alltag entstanden. Und weil es zugleich Bedeutungsträger ist, muß es dauern. „Natürlich" vermag hier Gewohnheit, Dauer, Verständlichkeit einzuschließen.

Natur ist auch Schönheit. Die Renaissance tritt in unsern Blick. Leonardos Forschersinn und Künstlerauge geht auf die Natur. Die wird befreundeter, dem Menschen näher geholt. Dann Kepler: die Harmonie des kosmischen Geschehens gebändigt, zusammengehalten durch mathematische Gesetze. Immer tiefer drang die aufblühende Naturwissenschaft in die Natur ein: fand überall Gesetze; fand Harmonie und damit Schönheit. Der Schönheitsbegriff war damit für lange Zeit festgelegt. Natur gleich Schönheit! Ungemein häufig findet sich solche Gleichung in der schlesischen Kritik. Gottsched hatte sagen können: „Die natürlichen Dinge sind schön." Er hatte damit die Vorstellung einer Schönheit der Gesamtnatur in die Einzeldinge aufgelöst, die eben diesen Bestand Naturganzheit darstellen. Aber er hatte nur das Regelmäßige, die Gesetze darin sehen wollen, hatte das Gefühl zugunsten des Intellekts ausgeschaltet. Das bedeutete eine starke Vereinseitigung dieser Fülle Natur, gegen die man später rebellierte.

Um 1750 bricht ein Neues ein, das sich in Worten seltsam ankündigt oder schon erfaßt ist: „Nur schade, daß sich die jetzigen Dichter über den Begriff des Natürlichen so verschieden erklären" (S. Z. N. 1751/104). Der Zwiespalt ist da, und der ihn im Gebiet der

Dichtung ins hellste Licht rückte, war Klopstock. Er war nicht so sehr Neuerer, als es zuweilen dargestellt wird. Den Ausgangspunkt nahm er von der Natur, dem Kosmos, dem unzählige Grüße, Gebete, Bewunderungen gelten. Aber diese Natur wurde weniger wissenschaftlich, weniger mathematisch gefaßt. Der Mensch stand noch zu entfernt solcher Natur; sie war noch nicht in ihm. Und dieses Hereinreißen eben, das war Klopstocks innere Nötigung. Ein neuer Horizont eröffnete sich; der Mikrokosmos wurde Tatsache in der Dichtung.

Ein neues Licht geht von dem Begriff Natur aus. Es ist schwierig, diesen Sachverhalt, der tatsächlich auch in die Kritik überging, in Worten hinreichend deutlich zu machen. Denn die Worte blieben dieselben, aber ihre Fülle wurde anders, und diese Neuheit ist mehr zu spüren als klar erfaßbar aufzuzeigen. Sie gibt sich zu erkennen in der allmählichen Anerkennung Klopstocks und des Sturms und Drangs. Sie spiegelt sich wieder in Goethe-Besprechungen. Kurz: Sie ist da.

Die Entwicklung der modernen Philosophie stellt ein Erkenntnisprinzip in hellstes Licht: die Ratio. Das Denken wird geradezu mit dem Sein gleichgesetzt (Descartes). Der Mensch war Ausgangspunkt der Seinserklärung, denn er stellte „eine selbständige und innerlich-rational bestimmte Ganzheit“[22] dar. Mit dieser Ratio wurde versucht, die Ordnung des eigenen Seins, die Ordnung der menschlichen Gesellschaft und anderer Gebiete herzustellen. In steigendem Maße unterwirft sich die Vernunft das weite Gebiet der Wissenschaften. Ja, es gibt nur „vernünftige“ Wissenschaft. Neue Methoden werden aufgefunden und ausgebildet, Möglichkeiten entdeckt. Neue Probleme aufgeworfen und ihre Lösung versucht. Immer im Zeichen der Vernunft. Aus der Eigentümlichkeit ihrer Verfassung entspringen mancherlei Folgen. Als Endpunkt ihrer Tätigkeit muß die Erkenntnis der Wahrheit angesetzt werden. Zugleich das Ziel aller Wissenschaft, auch der Kunst, denn sie wird zu den schönen Wissenschaften gerechnet. Es ist eine Audehnung der Vernunft über alle Gebiete bis in Einzelheiten hinein. Und was trug die Kunst davon, insbesondere die Dichtung? Sie wurde gänzlich ausgeliefert an diese Macht. Sie wurde geradezu als wissenschaftliche Erkenntnis benutzt, nur vermittelte sie nicht die Einsichten und Klarheiten der mathematischen Naturwissenschaften. Sie war zu sehr den Sinneswahrnehmungen verhaftet, als daß sie mehr als „verworrene Vor-

[22] Dilthey, S. 93.

stellungen" hätte liefern können. Die Vernunft entläßt aus sich mancherlei Forderungen auf dem Gebiete der Dichtkunst. Verwendet die Wissenschaft auf ihrem Felde die Vernunft, so wird nun die rationale Logik auf die Kunst folgerichtig übertragen. Gliederung des Kunstwerks ist gefordert. Es muß den Geist der Ordnung offenbaren. Es muß nach einem Plane gebaut sein, der durchsichtig ist. Der Sinn darf nicht verborgen werden hinter einer schönen Figur der Rede oder sonst, sondern er muß sofort in die Augen springen. Jedes Wort muß einen Begriff, mehrere Begriffe müssen ein Urteil darstellen. In diesem Sinne kämpft man gegen die Gestalten des Barock, weil sie keine klare Anschauung geben. Aus dieser Sicht spricht man von Eigenschaften eines Gedichts, stellt man Regeln für das Drama, für jedes Dichtwerk auf. So vermischt man Dichtung mit Wissenschaft, beide demselben Prinzip rationaler Erkenntnis unterwerfend. Es sind dies Begriffe, die fast in jeder Kritik wiederkehren, die aber — wie wir heute glauben — das Gebiet ihrer Anwendung kaum berühren: Vernunft — Klarheit — Deutlichkeit — Ordnung — Regelmäßigkeit — Wahrscheinlichkeit und dergleichen. Auf alle Gattungen werden diese Begriffe angewandt. In der Kritik wird man in den verschiedenen Zeiten solche Begriffe immer mehr oder weniger zu Kriterien machen, weil Kritik nicht bloß Impression, bloßes Fühlen ist, sondern zugleich Denken und Fühlen, Ordnen und Hingeben und deren Begründung ist.

Auf dem Gebiete der Moral wurde die Aufklärung in der Hauptsache durch die englische Philosophie und die psychologistische Methode gefördert. Wenn Hobbes etwa alle Formen des Wollens auf den Selbsterhaltungstrieb zurückzuführen für notwendig erachtet hatte, so reizte das seine Gegner, noch ursprünglichere Motive des sittlichen Lebens in der menschlichen Natur aufzusuchen. Und dennoch einte diese gegensätzlichen Meinungen das, daß die Fundamente der Ethik unabhängig von aller religiösen Metaphysik im Wesen des Menschen selbst gesucht werden sollten. Ein Prozeß, der in der Neuzeit immer weitere Wege ging. Lange Zeit hatte sich die Menschheit unter Vorschriften der Moral gebeugt, die man aus übersinnlichen Beziehungen des Menschen zu Gott hergeleitet hatte. Je mehr nun solche Beziehungen aus dem Bereiche der theoretischen Philosophie ausgeschieden wurden, je mehr überhaupt die Möglichkeit metaphysischer Erkenntnis in Frage gestellt wurde, um so mehr kam es auch darauf an, der Moral eine von der theoretischen Weltansicht unabhängige Begründung zu geben. Mochte Pierre Bayle auch zu dem Schluß gekommen sein, daß es letztlich keine metaphysische Erkenntnis für den Menschen gebe, so hielt er doch an einem angeborenen Sittengesetz

fest, das durch die praktische Vernunft gefordert sei. Die Sittlichkeit ist nicht das Resultat der Erkenntnis, sondern sie beruht in sich selbst. Shaftesbury konzentriert dann die Lebensauffassung in der Idee der Persönlichkeit. Auch für ihn ist das sittliche Wesen des Menschen etwas Angeborenes. Dadurch, daß der Mensch die Gabe hat, über Gut und Böse nachzusinnen, vermag er sich einen moralischen Geschmack zu bilden. Indem dann die Vernunft durch jenes Beurteilungsvermögen Herrschaft über die Leidenschaften gewinnt, wird der Mensch zum moralischen Künstler, zum Tugendvirtuos. „Die Tugend gefällt durch sich selbst, durch ihre eigene Schönheit und Würde, nicht wegen eines äußeren Gewinns."[23] Das Gute ist das Schöne und das Schöne ist das Harmonische, Symmetrische; daher besteht im Gleichgewicht der Neigungen und Leidenschaften das Wesen der Tugend. Die Harmonie der Triebe ist zugleich der Weg, zur Glückseligkeit zu gelangen. Letztes Ziel ist der harmonische Mensch. Und hier sind die Wurzeln aufgedeckt für das ganze moralische Treiben in Philosophie, Dichtung und Leben des 18. Jahrhunderts. Doch selbst in den oft engen, kleinbürgerlichen und pedantischen Formen, in denen sich diese Individualitätsmoral gibt, bleibt doch das Bewußtsein vom Recht und der Pflicht der Persönlichkeit das wertvollste und entscheidende Prinzip.

Diese drei Motive: Natur — Vernunft — Moral schwingen bewußt oder unbewußt auch durch alle kritischen Äußerungen hindurch. Sie sind gleichsam der Boden, auf dem man sich erhebt. Vielfache Vergröberungen und Veräußerlichungen waren unausbleiblich. Aber zugleich zeigt sich im Gange der Zeit ein neues Verinnerlichen, ein neues, tieferes Erfassen, wie es merklich in Etappen fortschreitet, etwa: Gottsched — Lessing — Kant — Schiller oder Gottsched — Klopstock — Goethe.

b) Lyrik.

Jegliche literarische Kritik geht aus von einem Werk dichterischer oder schriftstellerischer Leistung. Sie geht andererseits auf dieses Werk zu, bestimmte Punkte dieser Ganzheit heraushebend. Die Auswahl jener aber hängt von der Person des Kritikers ebenso ab wie von den Forderungen der Zeit; außerdem aber in hervorragendem Maße von der Gattung, die zu beurteilen ist.

Um die Stellung der schlesischen Kritik zur Lyrik zu erfassen, muß zuvor ein Blick auf die Gesamtheit dieser Gattung geworfen werden, soweit sie zeitlich unsere Darstellung umfaßt. Die „Ge-

[23] Falckenberg, S. 190.

lehrten Neuigkeiten" (1734—1742) weisen seltsamerweise die meisten Lyrik-Besprechungen auf, während in den späteren Zeitschriften Roman und Drama vorherrschen. Das erklärt sich wohl so, daß die Gelegenheitsdichtung gerade lyrisch sich gab, weil sie eine kurze, in Nebenstunden leicht zu meisternde Form darbot. Wie sah diese Poesie überhaupt aus? Die Barockwelle hatte sich verlaufen, nicht zuletzt auch unter dem Ansturm neuer Mächte, die solche Hemmungslosigkeit und Monumentalität zurückdrängten in ein handliches Maß des Tages. Dichtung verlor bald ihre ungeheure Weite, ihre sinnvolle Überladenheit an eine enge, schmal sich abgrenzende, zielhafte Art. Dichtung war schon im Barock und vollends bei Gottsched nur als Nebenwerk müßiger Stunden angesehen worden. Besonders der Lyrik erging es so. Die Ratio drängte sich vor und überwältigte bald die Phantasie, der nur noch spärlicher Zugang zur Poesie gestattet wurde. Was dichterisch zu leisten war, das war die Höhe und Größe antiker Dichtung und auch der neueren Franzosen. Den Weg aber fand man in Theorie und Regel. Zuerst wurde das Befolgen der Regel verlangt, dann erst das rein Dichterische zugelassen, das dann zu kurz kam und unter beengender Fessel erstickte. Gottsched war der Mann, der hier alles aufs Schnürchen reihte und für jede Gattung und jede Art der Dichtung ein Rezept bereithielt. Die Erzeugnisse auf dem lyrischen Gebiet waren recht kümmerlich. Kein einziger bedeutender Dichter aus dieser Zeit. Und erst, was die schlesische Kritik vor ihr Auge bekam, taugte noch weniger. Ein paar Hochzeitsgedichte, ein paar Loboden, ein paar religiöse Lyrika und einige bedichtete Alltäglichkeiten. Damit war nicht viel anzufangen, aber die neue schlesische Kritik nahm ihre Aufgabe ernst und untersuchte gar gewissenhaft. Natürlich lebte solche Lyrik auch fernerhin weiter.

Um 1750 trat Klopstock im „Messias" und in seinen Oden mit einer neuen, gefühlsberauschten, empfindsamen Dichtung auf. Ein Versuch, das Gefühlsleben aus dem allmächtigen Intellektualismus zu befreien. Dazu trat eine innige Verquickung von Deutschem und Religiösem. Alle Momente späterer Empfindsamkeit und Empfindelei sind in seinen ersten Dichtungen bereits vorhanden. Klopstocksche Lebensstimmung beherrscht die Lyrik, soweit sie bedeutend wird, bis in die Tage des jungen Goethe. Dazwischen schwingt sich die anakreontische Dichtung, die fast von allen namhaften Dichtern zeitweise geübt wird. Sie vermittelt zwischen den Zeiten formstarrer Regelhaftigkeit und formloser Ungebundenheit. Erst dem Ansturm genialer Dichtung unterliegt die Anakreontik.

Die Kritik befand sich zunächst ebenso wie die Dichtung in

Abwehrstellung. Der Schwulst war der Punkt, wo schon die kritischen Äußerungen gegen Ende des 17. Jahrhunderts ansetzten; freilich dann mit einer gewissen Berechtigung, wenn die Mittel dichterischer Gestaltung ihren eigentlichen Sinn verloren, wenn sie Selbstzweck wurden. Solche Abwehrfront richtete sich auf im Zeichen des Rationalismus. Vernunftgemäßes, logisches Denken konnte solche Übersteigerungen, Überspannungen nicht verstehen. Die Spannung des Lebensgefühls selbst ging in weit geringere Ausweitung zurück. Mit der Verstandeskultur ging Hand in Hand eine Schwächung, vielleicht sogar Tilgung dichterischer Kraft. An die Stelle dichterischer Gestaltung trat mehr oder minder eine begriffliche, analysierende Auseinandersetzung, die das dichterische Gefüge sprengte. Neben poetische Produktion tritt eine stärkere Betrachtung derselben unter dem Gesichtspunkt bestimmter Vorstellungen und Regeln; tritt eine abstrakte Kritik. Zugleich bindet sich an diese Art ästhetischer Betrachtung eine ethische, die besonders das englische Denken dieser Epoche charakterisiert.

Das Wesen der Lyrik verkörperte die Dichtung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wenig. Fremde Momente überdeckten und verschütteten es: Verstand, Vernunft, Moral. Und gerade in solchen zeitgebundenen und zufälligen Momenten findet die Kritik ihre Ansatzpunkte. Gerade diese machen für die damalige Kritik — auch für den Theoretiker und Dichter — das Wesentliche aus. Schlagwortartig, abstrakt, deduktiv geht die Kritik gegen die Lyrik vor. In echt rationalistischem Geiste kann sie von den „Eigenschaften" eines Gedichts sprechen. Diese Eigenschaften offenbaren sich an einer Ganzheit: Gedicht. Zugleich kennzeichnet solcher Ausdruck: logische Aufteilung, analytische Bestimmung der Teile. Wenn die Kritik von Eigenschaften spricht, mag sie es ungestraft tun; nur darf sie darüber das Gesamtwerk als ein Ganzes nicht vergessen. Von den Eigenschaften eines Gedichtes sprechen, mutet an, als wollte man ein Naturprodukt zergliedern und wissenschaftlich untersuchen. So prüft man etwa Dichtigkeit, Gewicht, Brauchbarkeit eines Metalls. Diese Eigenschaften sind vorher irgendwie festgelegt. Nun stellt man bei anderen Dingen diese und jene Gleichheit, Vorhandenheit, Ungleichheit, Abwesenheit fest. Solche Analyse ist Aufgabe für Kenner. Der Kritiker ist irgendwie Wissenschaftler. Im Verlauf einer Besprechung löst er das Einzelne als solches heraus. Die Gesamtheit der Einzelgesichtspunkte begreift er zuweilen als „Schönheit". Solchem Verfahren entspricht im Gebiete der Naturwissenschaften eine atomistisch-analytische Auffassung und Methode. Die Atome sind das Primäre, das Ganze ein Sekundäres, kein qualitativ Anderes, Höheres. Uns fällt so-

gleich die Definition Gottscheds ein, die im Geiste der Naturwissenschaften aussagt: „Das genaue Verhältnis, die Ordnung und richtige Abmessung aller Teile daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit." Das Primäre sind die Teile der Dinge, diese werden nach einem bestimmten Prinzip geordnet, und so ergibt sich die Schönheit. Mit dem Ausspruch „schön" ist man freilich sehr oft bei der Hand. Es fragt sich nur, ob damit eine Kritik bereits geliefert ist, zumal dieses Wort eine so weitgehende Leere und Blässe hat erdulden müssen. Solche schattenhafte Bewertung vermag nichts auszusagen; es ist lediglich festzuhalten, daß man damit das Ganze eines Gedichts umspannen wollte.

Die Inhalte lyrischer Gedichte sind vielfach. Sie sind zeitlich bis zu einem gewissen Umfange gebunden. Das Inhaltliche entscheidet allerdings über eine bestimmte Zeit nicht völlig. Die Kritik geht notwendig auf dieses ein, sonderlich in einer Zeit, der es wesentlich erschien, welcher Art es hinsichtlich der Moral war. So wenig man im allgemeinen das Stoffliche für das hervorragendste Moment der Lyrik hält, damals würde keine Kritik nicht wenigstens mit einem allgemeinen Wort darauf hingewiesen haben, zumindest aber auf dessen Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit für die Leserschaft. Andrerseits läßt sich der Stoff einer Gedichtsammlung aber gar nicht anders als in seiner Allgemeinheit vor das Forum der Kritik ziehen, es müßte denn eine ganz durchgängige Materie zugrunde liegen. So wird er denn mit einem einzigen Worte zumeist abgetan. Im allgemeinen ist der Inhalt nur Voraussetzung für eine Kritik der Formung. Denn wäre der Inhalt nicht annehmbar aus irgendeinem Grunde, etwa der Sitte, dann wäre auch die Form selbstverständlich mitverworfen. Sonst spricht man etwa von einer „nützlichen" oder „brauchbaren" Materie und geht dann auf das Aussehen ihrer Gestaltung ein. Da die Materie im Grunde alles, was im Leben des Menschen sich ereignet, soweit es poetisch brauchbar ist, bilden kann, sei nur auf einige beliebte Sondermaterien verwiesen: Philosophie und Religion. Es kommt nicht darauf an zu untersuchen, was diese Begriffe in ihrer Strenge zum Inhalt haben, sie liefern nur einen bestimmten Blickpunkt. Mit Vorliebe entdeckt man philosophische Gedanken in einem Gedicht. Philosophie — das war rationale Erkenntnis von Welt und Leben, die in immer mehr fortschreitendem Gange den Gesichtskreis erweiterte und die Erscheinungen des Daseins aufhellte und einordnete. Religion — das war Glaube an Gott; nicht den Gott des Christentums schlechthin, zuweilen einen weniger persönlichen, draußen hinter und über der Welt wesenden. Aber seine Notwendigkeit und Wirkmöglichkeit auf Welt und Leben durfte kein Dichter ungestraft leugnen. Dazu trat als unerschöpf-

liche Quelle dichterischer Begeisterung, als Weg gleicherweise wie als Mittel, die Natur.

Aus dem Stoff gestaltet der Dichter das Werk. Wie das Ergebnis im Hinblick auf die erzielte Form aussieht, hängt von seiner dichterischen Kraft ab. Deren begriffliche Fassung ist in jeder Epoche veränderter Auffassung des Dichterischen immer eine andere. Als unsere Kritik sich hervorwagte, herrschte der Geist des Rationalismus. Vernunft, Verstand galten als oberste Prinzipien der Erkenntnis; gaben die Möglichkeit der Einsicht in den Zusammenhang von Wahrheiten. Der Geist der Wissenschaft hatte auf das Gebiet der Dichtung übergegriffen. Das zeigt sich darin, daß für einige Jahrzehnte Begriffe wie Scharfsinnigkeit, Witz, Urteilskraft und dergleichen in der Kritik Platz finden konnten. Zuvor freilich hatte Gottsched ihnen in der „Kritischen Dichtkunst" Heimatrecht verliehen. Scharfsinn definiert er mit Wolff als das Vermögen der Seele, an einem Dinge mehr wahrzunehmen, als ein anderer, der gleichsam einen stumpfen Sinn hat. Witz gilt ihm als die Gemütskraft, die die Ähnlichkeit der Dinge leicht wahrnehmen, also eine Vergleichung zwischen ihnen herstellen kann. Die Einbildungskraft braucht der Dichter, um bei den gegenwärtigen Empfindungen leicht wieder die Begriffe hervorzubringen, die man schon gehabt hat, wofern sie nur die geringste Ähnlichkeit damit haben. Und schon meint Gottsched, mit diesen drei Begriffen das Wesen des Dichters erfaßt, vielleicht sogar erschöpft zu haben. Man verlangte damals auch nicht mehr. Gottscheds Poetik ist der konsequente Niederschlag des modernen philosophischen Geistes im dichterischen Gebiet. Was Wunder, wenn man in der noch etwas ungelenken Kritik auf Gottsched zurückgriff, der zugleich Dichter und Philosoph war, wenn man sich von dort sein Rüstzeug im literarischen Kampf holte. Kampf blieb die Kritik lange Zeit hindurch: gegen den Schwulst. Und gerade hier bot sich Gottscheds Poetik an, weil sie auch noch aus der Antithese zum Hochbarock lebte.

Der Dichter soll irgendwie Forscher, Philosoph oder Gelehrter sein. Seine Gedichte sollen das erkennen lassen. So kann man etwa „geistreiche Erfindungen" öfters als kritische Auszeichnung eines lyrischen Gedichts vorfinden. Es stecken darin die bereits angedeuteten Elemente. Heut klingt es sonderbar, daß man derartiges von der Lyrik verlangen konnte. Man hob eben eine Seite des dichterischen Menschen und schaffenden Künstlers stark hervor; die verstandsmäßige Dichtung ist gleichsam zur Aufgabe geworden. Sie soll ein Rätsel des Daseins lösen. Sie verlangt vom Dichter Fähigkeiten eines Naturforschers. In diesem Zusammenhang muß der Begriff „scharfsinnig" genannt werden.

Die Gottschedische Definition weist ihm diesen Platz zu. Dieses Prädikat wird auszeichnend für ein ganzes Gedicht gebraucht. Es kann auch nur für Einzelnes verwendet werden: z. B. „scharfsinnige Ausdrückungen". Gerade der Naturforscher muß ja scharf beobachten, scharf zergliedern, die geringsten Unterschiede scharf erkennen. Der Dichter aber stellt sie außerdem noch dar. Beiwörter charakterisiert man gern als „sinnreich", um auszudrücken: hier liegt ein kleines Rätsel, das ein verständiger Mensch zu eigener Genugtuung lösen kann. Ein Rest barocker Sprache lebt so im Rationalismus trotzdem fort. Es wird damit der Verstand als die eine große Quelle dichterischen Schaffens aufgewiesen und von der Kritik anerkannt.

Eine andere Quelle stellt sein „Feuer" und seine „Phantasie" dar. Die Tätigkeit der Phantasie besteht nach Gottsched nur darin, daß sie sonst schon gehabte Begriffe wieder hervorbringt. Er sucht sie immer möglichst zurückzudrängen. Denn gerade sie ist fähig, die übrigen Kräfte, wie Verstand, Witz usw. zu überwuchern und in jenes Extrem zu führen, das man so stark bekämpft: den Schwulst. Das verstandesmäßige Urteil muß den obersten Richter abgeben. Nirgends ist leichtere Möglichkeit aus- und abzuschweifen als in der Poesie. Eine gewisse Menge von Feuer brauche der Dichter, aber eben eine bestimmte, mäßige. So muß sich mancher Dichter sagen lassen, es sei gar zu wenig Feuer in seinen Gedichten; denn in solchem Falle gerate das Poetische zu kurz; es fehle die Begeisterung, die in die Gedanken eine bestimmte Reihung und Ordnung hineinbringe. Das Pendel schlägt gar leicht nach der anderen Seite aus, wenn nämlich den Poeten „allzuviel Feuer" antreibe. Darunter leiden dann die Gedanken, ihre Ordnung, Deutlichkeit, Klarheit. Das „Feuer" ist irgendwie biologisch begründet, es tritt in den verschiedenen Lebensaltern mit unterschiedlicher Stärke auf. In der Jugend sei es am mächtigsten. Darum schicke sich die Dichtkunst nicht für junge Leute. Ganz Gottschedisch spricht die schlesische Kritik diesen Gedanken einmal so aus: „Das mittlere Alter scheint am bequemsten darzu, es kan übriges Feuer mäßigen, und darff es doch nicht ausleschen, die Einbildungs-Krafft durch ein guttes Urteil regieren, die Neigungen beherrschen oder doch in ihren Gräntzen halten." (G. N. S. 1737/29 — Gedichte von G. Ephraim Müller.) In höherem Alter mangele wiederum das Feuer. Eine gar zu hitzige Einbildungskraft, sagt Gottsched, mache unsinnige Dichter, sofern das Feuer der Phantasie nicht durch eine gesunde Vernunft gemäßigt werde. Ein gar zu feuriger Poet reiße sich aus den Schranken der Vernunft, und es entstünden lauter Fehler aus seiner Hitze. „Eine lebendige und reiche Phantasie ist für

Gottsched das enfant terrible in der Dichtkunst."[24] Der Dichter darf also nur „gemäßigtes Feuer" in seinem Werke aufflammen lassen, wie es einmal bei Besprechung von Erstlingsgedichten der Volkmannin (S. Z. N. 1751/73 ff) heißt. „Feuer" ist ein kritisches Wort, das besonders in Odenbesprechungen auftritt, zumal es Gottsched in dieser Dichtart besonders verlangte. Darüber hinaus ist es recht eigentlich das, was „das rechte Leben der Dichtkunst" ausmache. (S. B. R. 1751/450 — Benjamin Schuberts „Lehrgedichte".) Sei nicht genügend Feuer und Phantasie in die Dichtung eingegangen, so werde sie leer und trocken. Das ist der Vorwurf, mit dem die Kritik solche Erzeugnisse belegt. Im Banne Gottschedischen Geistes und der Anschauung der Zeit war die schlesische Kritik bemüht, diese Maßstäbe an die dichterische Kraft und ihr Werk anzulegen, ihr Vorhandensein oder Fehlen festzustellen; festzustellen, um damit zugleich zu werten.

Als Klopstock neuernd in der Literatur aufgetreten war, finden sich allmählich andere Begriffe in der Kritik. Der Dichter wetteifert nicht mehr mit dem Philosophen und Naturforscher. Er gewinnt sich ein eigenes Gebiet zurück. Dieses wird nicht mehr von einem Menschen bebaut, der die Verstandestätigkeit über alles setzt, sondern von einem, dem aus dem eigenen Innern ein Strom von Gefühl und Empfindung aufquillt. Jetzt erklärt die Kritik, daß es nicht nur darauf ankomme, das Schöne der Gedanken zu finden und zu billigen, sondern auch „zu empfinden". Alle, oder fast alle kritischen Begriffe nehmen eine andere Gestalt an. Der Verstand gibt allmählich dem Gefühl, der „Empfindung" Raum. Die Härte des begrifflichen Denkens wird gemildert. Man findet Leichtes, Warmes, Sanftes, Zärtliches, Liebliches, Rührendes. Immerhin brauchte es mehr als 25 Jahre, damit dieses andersartige Lebensgefühl als nicht nur gestattet und anerkannt, sondern auch als wertvoll, sinnhaft, überlegen in der Kritik sich durchsetzen konnte. Daß es in voller Breite und Wucht in Schlesien und in der schlesischen Kritik zum Durchbruch gekommen wäre, darf nicht angenommen werden. Hier herrschte der Geist des Rationalismus fort. Hier wurde der Philosoph Wolff geboren und geschätzt. Hier lebte Lessing mehrere Jahre, nicht ohne Spuren zu hinterlassen. Hier wirkte der Popularphilosoph Garve.

Das Gedicht geht aus dem Willen seines Schöpfers hervor. Je nachdem wie man seine Schöpferkraft begreift, wo und wie man sie ansetzt, gelangt man zu verschiedener Auffassung. Der Gegensatz zwischen rationalistischer und empfindsamer Dichtung

[24] Braitmaier I, S. 99.

spiegelte sich bereits in der Deutung des Schöpferischen durch Theorie und Kritik. Nach diesem richtet sich auch der Aufbau eines Gedichts. Gedicht bedeutet in rationalistischer Auffassung eine Ordnung. Die ist vorerst eine logische. Sie setzt Ober- und Unter-, Ein-, Neben- und Gleichordnung. Logik gibt das Gerüst für die Durchführung eines Gedichts. Sie steht über allem Gestalten als oberstes Richtmaß. Sie darf nicht durch Kräfte, die im Poeten anderes wollen, die sich als übermäßiges poetisches Feuer darstellen, verletzt werden. Die Verwirrung der Gedanken wird als starker Mangel angekreidet. Es heißt etwa: „Die Schlüsse hängen nicht in genungsamer Richtigkeit beisammen; etwan übersteigt man sich auch oder fällt auf nichts bedeutende dunkle Gedanken." (G. N. S. 1737/28.) Die Forderung logischer Gedankenführung ist dieser Kritik so eigentümlich und so verständlich. Es offenbart sich die Nähe zur Wissenschaft und ihren Methoden. Es mutet immer an, als sollte am Ende eines Gedichts irgendwie ein Ergebnis herausspringen. Ist es einmal nicht klar genug, leidet die Ordnung der Schlüsse, so muß sich der Poet die Kritik seines Zeitgenossen gefallen lassen. Die Zeit richtet ihn selber. Logisches Verfahren gelangt niemals zu den Übersteigerungen verhaßter Barockdichtung. Dunkelheiten müssen gemieden werden; denn auch die Dichtung ist dazu da, „Aufklärung" zu leisten. Einmal in diese Reihen eingeordnet, wird sie so leicht nicht entlassen. Unter harten Kämpfen vollzieht sich die Loslösung, gleichsam eine Fahnenflucht. In den zwei Jahrzehnten von 1730—1750 ist man noch eng geeint mit dem Geiste der Wissenschaft. Der Verstand ordnet die Welt. Er begreift das Brauchbare. Wird er verdunkelt, so verdunkeln sich auch die Begriffe in Vorstellungen. Der ganze Gedankenkreis wird „undeutlich", und die Gefahr, daß die Gedanken „albern" werden, ist gegeben. Mit dem Begriff „undeutlich" gewinnt man unmittelbaren Zugang zur Philosophie. Bei der Leibnizischen Monadenvorstellung wird dieser Begriff einer Vorstellung zugeordnet, die nicht nur von anderen unterscheidbar ist — die ist erst „klar" —, sondern die auch ihre Bestandteile als voneinander geschieden erkennen läßt. Leibniz unterschied dunkle und klare, verworrene und deutliche Vorstellungen. Alle diese Begriffe tauchen in der schlesischen Kritik auf. Immer wieder fordert man, daß die Dichtwerke die Welt eines „geläuterten Verstandes" offenbaren. Letztes Ziel aber ist die Welterkenntnis. Und so werden die Gedichte einer Jungfer S. E. W. (S. Z. N. 1731/31 ff.) so beurteilt: unter anderem zeige sich darin ein „geläuterter Verstand, dem auch die verborgenen Wahrheiten der Weltweisheit nicht unbekannt sind". Weltweisheit aber ist nicht erreichbar mit einer

verworrenen Phantasie, einem ausschweifenden poetischen Sinn, sondern durch Vernunft und logische Beweisführung. Darum hebt die Kritik immer wieder die Ordnung der Gedanken oder ihr Gegenteil in Lyrik-Besprechungen hervor.

Bis etwa 1750 mochte diese Auffassung im großen und ganzen nicht wirksamen Widerspruch erfahren haben. Da trat der Dichter Klopstock hervor; nicht ausdrücklich als Kämpfer. Und doch rammte er seinen Messias und seine Oden als neue Richtpfähle ein. Die höchsten kritischen Werte fand man beiseitegeschoben. Wer konnte sich so schnell umstellen? Unsere Kritik wird im Innersten gespalten. Es ist, als ob das Herz sich zu Klopstock hinbewegte und der Kopf zu Gottsched. So tadelt man die „Ordnung der Gedanken" und „die Freyheit des Dichters, den Verstand der Rede oder die Periode nicht mit der Strophe zu schlüssen". (S. Z. N. 1752/40 — Klopstock, Ode an den König.) Klopstock zwingt seine Gedanken nicht mehr in die geforderte logische Ordnung. Er zerstört geradezu die alte Form des Aufbaus, wenn er seinen Wortstrom nicht bändigt in die geforderten und — wie man glaubte — beständigen Gefäße, wie sie Gottscheds Poetik bereit gestellt hatte. Das Gefühl, das im Gedicht sichtbar werden will, kennt nicht die rationalen Notwendigkeiten. Es beweist nicht etwas, sondern es ist da. Es offenbart nicht Weisheit, sondern Empfindungen und Herz. Allmählich muß sich der Kritiker mit dieser neuen Art der Gestaltung befreunden. Schrittweise dringt der Geist der Empfindsamkeit in der Kritik vor. 1754 werden Youngs „Nachtgedanken" als die Arbeit „eines scharfsinnigen Dichters" ausgezeichnet. Er ist ein Dichter, der die Klippen, so das übersteigerte Gefühl für die Dichtung birgt, glücklich umgangen hat. Denn „so lange man erhaben und schön denken und sich dabey doch deutlich und verständlich ausdrücken kan, so lange wird auch die Sprache der Natur den Vorzug behaupten". (S. Z. N. 1754/23.) Dieses Lob ernten die Schweizer nicht, obwohl sie doch Klopstock nahe stehen. Der Ausdruck „ein schwülstiges und unverständliches Galimathias mancher Schweizer" bedeutet Ablehnung. Aber der Wille, die neue Richtung der empfindsamen Dichtung anzuerkennen, ist vorhanden. Die Kritik spürt ihre Berechtigung. So wünscht man, die Ausdrücke etwas höher getrieben zu sehen, denn die Gefahr eines Übertriebenen und Schwülstigen sei nicht zu befürchten. (S. B. 1757/33 — Karschin, Heldenode.) Man spricht jetzt etwas seltener von dem Verstand und dessen Konsequenzen im dichterischen Bereich. Gern würde man ein Mittleres bevorzugen. Denn noch 1773 gelten als die Klippen dichterischen Tuns: übermäßiger Schwung der Einbildung und platter niedriger Stil.

(B. N. 1773/242 — E. Liebich, Geistliche Oden und Lieder.) Es ist, wie wenn sich Herz und Kopf noch befehdeten. Von soviel Neuem sieht man sich umgeben. Man findet es menschlich-herzlich, aber man glaubt, mit dem Geiste des Rationalismus genährt, diesen irrationalen Mächten nicht das Ganze ausliefern zu dürfen.

Die Poesie ist nun ohne einen Einschuß anderer als der Verstandeskräfte nicht möglich. Es war bereits gezeigt worden, wie die Phantasie, wenn auch zurückgedrängt, irgendwie doch in die Dichtung einfließen mußte. Stark eingeengt hatte sie Gottsched; größeren Raum gaben ihr die Schweizer frei. In diesem Zusammenhang ist das Moment der „Erhebung" zu nennen. Gewiß sprach auch Gottsched mit vielen Worten davon; aber im Grunde gestattete er doch nicht, daß die Sprache des Alltags und der Klarheit sich allzu hoch erhob. „Erhaben" galt besonders von dem Gegenstand, der darzustellen war. Auch vom Ausdruck gebraucht die Kritik oft die Worte: „erhaben und wunderbar" oder „erhaben und prächtig". Andere Worte, die eine ähnliche Eigenschaft meinen, begegnen in der Kritik. Es heißt etwa, Ausdrücke seien „edel". Die Kritik entdeckt „edle Gesinnungen". Immer ist eine über den Alltag hinausgehobene Sphäre gemeint, die die Kritik damit umschreibt. Solche Begriffe ziehen sich durch die Kritiken der ganzen Zeit hin, aber wie so manche andere meinen sie in veränderter Zeit ein verändertes Sein. Nach 1750 füllen sie sich mehr und mehr mit Gefühl.

Auch Begriffe wie „anmutig", „niedlich", „zärtlich" und dergleichen begegnen in der Kritik durchgängig in der Zeit von etwa 1730—1780. Bei einem Vergleich mit der Dichtung, die mit solchen Begriffen bedacht wird, findet man, wie deren Gehalt sich mit der Zeit ändert. Breitinger erklärt die Begriffe des „Anmutigen" und „Artigen", die von der schlesischen Kritik gern verwendet werden. „Wenn wir in einem Gegenstande die Harmonie der Teile, die sicher auch in ihm vorhanden ist, wegen der räumlichen oder numerischen Größe derselben nicht wahrnehmen können, so nennen wir ihn groß; ist der Gegenstand so klein, daß wir das Mannigfaltige darin nicht genugsam unterscheiden können, doch aber einige Ordnung und Ebenmaß darin wahrzunehmen glauben, so heißen wir ihn artig, weil uns dünket, daß er ‚die Art der gehörigen Vollkommenheit habe'."[27] Demnach ist die Artigkeit ein geringerer Grad, gleichsam ein Schatten der Schönheit, darum ist auch ihre Wirkung auf das Gemüt geringer als die des Schönen. Wichtig ist für uns, daß das Anmutige eine mäßige Größe nicht überschreiten darf. Richtiger und mit der

[27] Braitmaier I, S. 163.

späteren Fassung von Mendelssohn und Schiller definiert er die Anmut als die Schönheit in der Bewegung und setzt sie in die Lebhaftigkeit der Augen, ein angenehmes und zärtliches Wesen in der Stellung, den Gebärden und der Bewegung.[25] „Anmut" bildet das Gegenstück zu „erhaben", welchen Begriff die Schweizer in ihre Untersuchung einbeziehen und erstmalig in Deutschland einführen.[26] „Artig" spiegelt so einen Teil einer verborgenen, größeren Vollkommenheit wieder. Es ist nicht nachzuprüfen, ob dieser bestimmte Sinn dem Kritiker vorgeschwebt hat, wenn er von „artigen Einfällen", „artigen Erfindungen" und dergleichen sprach. Auch ganze Lieder werden so bewertet. Das „Anmutige" gesellt sich als verwandter Begriff. Es wird von der „Auszierung" eines Gedichtes gebraucht. Es bezeichnet auch das Gegenstück zu „Majestät". Als die Wettstreit-Gedichte von Stoppe und Lindner besprochen werden, heißt es: „Sein (Stoppes) Dichten ist einer gantz anderen Art als Hr. Dr. Lindners; Er hat nicht soviel Majestät; aber ebensoviel Anmuth . . ." (G. N. S. 1738/145.) Majestät als strenge, hohe, erhabene Form tritt in Gegensatz zur Anmut, die in kleinen Dingen eben dasselbe meint und leistet, wie jene bei den großen Vorwürfen. Ob eine Darstellung anmutig oder majestätisch sein soll, hängt letztlich von den Gegenständen ab. Großes verlangt eben eine andere Darstellung als Kleines, als Feines. Vernachlässigt man diese Unterscheidung, so führt das zu einem Mißverhältnis von Form und Gehalt. Ganz folgerichtig findet sich denn auch das Anmutige als besonders den Hirtengedichten beigegebenes Kriterium. Das entspricht durchaus Gottscheds Forderung für die Gestaltung eines Schäfergedichts, das die Sphäre des Leichten, Gefälligen, Tändelnden, Kleinen bearbeitet. In die gleiche Reihe stellen wir das „Zärtliche". Es kommt vom Menschen her, vielleicht speziell von der Frau. „Anmuth und Zärtlichkeit, so nur ein deutsches Gedichte dieser Art haben kan", rühmt die Kritik an einem Hochzeitsgedicht. (G. N. S. 1738/434). Man sehe sich überhaupt einmal den Zusammenklang der Wörter aus dieser Sphäre an. „Das Feine der Gedanken, das Sanfte, Zärtliche, Naive in den Bildern . . ." zeichnen etwa die Gedichte der Karschin aus. (S. B. 1757/48). Gewiß kann auch hier das rechte Maß überschritten werden, besonders zu einer Zeit, da man die Empfindungen übertreiben wollte. Aufgabe der Kritik war es, derartige Wucherungen abzuschneiden. Um so mehr schätzte man einen Poeten, z. B. Gentzow, dessen Muse „zuviel eigene Reize besitzt, als daß sie das übertrieben Zärtliche, den spielenden und schimmernden Witz

[25] Braitmaier I, S. 163.
[26] Braitmaier I, S. 164.

einiger von unsern schönen Geistern nach der Mode affektiren solte". (B. N. 1771/264.) Verwandte Begriffe, die die Kritik benützt, stellen wir in „niedlich" und „naiv" vor. Ihre Anwendungsmöglichkeit ist gegeben für anakreontische Lieder und Dichtungen leichterer Art. Hagedorn, Gleim läßt man so mit ihren Arbeiten gelten.

Im Vers liebt man das „Fließende" und tadelt die Härten. Der Reim soll nicht gezwungen sein (vgl. das Kapitel: „Reim").

Von der Sprache verlangt man, daß sie sich platter Ausdrücke enthalte, daß sie sich nicht allzu frei in Wortbildung und Silbenmaß ergehe. Hie und da wünscht man einige Bilder eingestreut. Künsteleien lehnt man ab. Je nach dem Gegenstand verlangt man eine erhabene, pathetische oder empfindsame oder leichte, tändelnde, naive Sprache. Überall aber muß Klarheit und Deutlichkeit herrschen.

Alle diese Dinge werden in den Jahren bis 1760 etwa weit stärker beachtet als nachher, da man schon mehr das Wesentliche in den Blick zu nehmen begann. Trotzdem ist diese Kritik durchgängig abstrakt-deduktiv bis Ende der 70er Jahre. Sie arbeitet mit Haupt- oder Eigenschaftsworten; das schwebende Verb verwendet sie nicht. Schließlich: die ganze Zeit durchzieht die Kritik ein Kampf zwischen Vernunft und Gefühl. Bis 1750 ist jene siegreich, seit dieser Zeit dringt das Gefühl vor, aber es wird in der schlesischen Kritik nicht siegreich. Es bekommt nur seine Berechtigung.

Lehrgedicht.

In zunehmendem Maße hatten in den letzten Jahrhunderten die Wissenschaften ihr Forschungsgebiet in Weite und Tiefe bearbeitet. Das 18. Jahrhundert mochte nicht mehr die Ergebnisse bisheriger Wissenschaft lediglich in Studierstuben vorhanden wissen, die ganze Menschheit sollte daran teilhaben. Geist und Gehalt der Wissenschaften sollten das Ihre zur Bildung des modernen Menschen leisten. Der Weg, den ein gelehrtes Buch nehmen konnte, schien zu langsam oder in der Wirkung wegen der oft allzu abstrakten Form unsicher. Das Katheder der Universität oder Akademie war wieder nur engerem Kreise vernehmbar. Da entschlossen sich die Dichter, schon seit Zeiten eng mit der Wissenschaft befreundet, ja zuweilen selbst ihre Diener, ihr Sprachrohr in den Dienst der Menschheitserziehung zu stellen. In der Form der Lehrgedichte sprachen sie Gedankengut von wissenschaftlicher oder halbwissenschaftlicher, ethischer und philosophischer Natur aus, so einem neuen, weiteren Kreis der Menschheit vernehmlich. Wissenschaft oder Dichtung? Gottsched sprach zwar theoretisch den Lehrgedichten die Geltung wirklicher

Poesie ab, aber gegenüber der herrschenden Übung war dieses theoretische Urteil nicht festzuhalten. Was der Poet will, ist nichts anderes, als mittelmäßigen Köpfen Wissenschaft in mundgerechter Form zu übermitteln. Mundgerecht — d. h., daß man die Wahrheit mit poetischen Zieraten überzuckert und vergoldet, damit gleichsam spielend Welterkenntnis und Tugend beigebracht werde. Als berühmtes Muster wird von Gottsched wieder einmal Opitz vorgeführt.

Hallers „Alpen" hatten sich den Beifall der Kenner errungen. Durch ihn wurde auch Tralles zu seinem „Versuch über das Riesengebirge" angeregt. „Die nachdenkliche Sprache, in welcher Herr Haller daselbst von den Bergen seines Vaterlandes redete und der eigene Anblick unserer schlesischen Berge machten einen tiefen Eindruck bey ihm." (S. B. R. 1750/21.) Das kam den Schlesiern gerade recht. Denn schon lange bestand der Wunsch, „die einzelnen Teile dieser hohen Gebirge" möchten „auf eine Art beschrieben werden, die dem heutigen Geschmacke der Liebhaber der Natur gemäß wäre" (s. v. 1750/19). Doch über die Gefühle, die den Lokalpatrioten beim Lesen befallen, stellt der Kritiker „die überall hervorleuchtende Hochachtung vor der erhabenen Majestät des großen Schöpfers, den unser Dichter überall, wo er nur hinsiehet, vor Augen hat" (s. v. 1750/23). Schon war Brockes mit seinem ‚Irdischen Vergnügen in Gott" vorbildlich mit solchem Sehen und Dichten voraufgegangen, hatte geradezu einen „kosmologischen Gottesbeweis"[27] damit liefern wollen. Damit sei ein Zeichen aufgerichtet wider jene, die in der Natur nicht mehr den Schöpfer sehen wollen, der hinter allem steht. Natur aber ist geschaffen von Gott. Er ist Urheber von allem, was geschieht. Und so versucht Scheibel mit seinem Gedicht über das Pulverturmunglück in Breslau von 1749 „die Herzen auf den Urheber von dem allen" zurückzuführen. Darin besteht der ganze Inhalt dieses Werkes. Er bedeutet Kampf gegen die gottlosen Aufklärer und Philosophen, „die sich einbilden, es gehöre mit in die Rolle des Philosophen der Natur alles und dem Herrn der Natur nichts zuzuschreiben" (S. B. R. 1751/138). Die schlesische Gläubigkeit wehrt sich durch die Kritik gegen Anschauungen, die Gott aus der Natur verbannen wollen, die ihn vielleicht überhaupt nicht anerkennen. Immer wieder wird dann von der Kritik betont, es handele sich hier nicht um „nichtswürdige Dinge", sondern um Gegenstände, „die an sich selbst schon Aufmerksamkeit verdienen" (S. B. R. 1752/450). Wieder gilt Brockes als Vorläufer und Muster für Gedichte über moralische und physische Dinge.

---

[27] Wiegand, S. 84.

Daß das Ziel der Lehrgedichte, sonderlich wenn ihr Gegenstand mit der Natur zu tun hat, immer wieder die Erkenntnis und die Hinleitung zur Erkenntnis Gottes ist, zeigt die Kritik an Scheibels „Witterungen" (S. B. R. 1752/460 ff.). Nicht nur soll Gott in der Natur nachgewiesen werden, es soll zudem „seine Macht, Weisheit und Güte" dem menschlichen Herzen gezeigt werden. Solche Beschäftigung wird von der Kritik als „nützlich" bewertet, und dem Verfasser Anerkennung dafür ausgesprochen. Das erst macht die Poesie wertvoll, daß sie den Menschen leitet und bildet. Solche Aufgabe vermag der Poet um so eher zu erfüllen, als er sich mit gelehrten Dingen und Wissenschaft abgibt und ihre Ergebnisse in seiner Art und Weise verbreitet. So bemerkt der Kritiker zu Trillers „Poetischen Betrachtungen über verschiedene aus der Natur- und Sittenlehre hergenommene Materien" (S. Z. N. 1751/103), daß ein „geschickter und ächter Dichter ein wahrer Gelehrter und Menschenfreund sein muß". So lebt das alte Renaissance-Ideal vom Dichter-Gelehrten erneut fort.

Über die Gestaltung weiß die Kritik nur das auch sonst über Gedicht und Dichtung Ausgesagte zu wiederholen; etwa, die „Beschreibungen" seien „angenehm und natürlich"; daß „der Endzweck gut und nützlich" sei; daß solches Werk „mit Nutz und Vergnügen" gelesen werde usw.

In den Worten Gott — Natur — Moral stellt sich der ganze Inhalt der Lehrgedichte dar. Die schlesische Kritik, die von geistlichen Köpfen in großem Maße bestimmt wird, lehnt die moderne atheistische Naturbetrachtung ab. Sie kämpft durch ihre Besprechungen zusammen mit dem günstig beurteilten Poeten gegen die neuen Strömungen des Materialismus. Gott bleibt das letzte Prinzip, die letzte Ursache allen Geschehens. Er schafft die Natur. Er schafft den Menschen. Er entläßt die Natur nicht, um sich von ihr für immer zu trennen, sondern benutzt sie und ihre Kräfte, um sich der vergeßlichen Menschheit immer wieder ins Bewußtsein zu heben. Er greift nicht nur in die Natur ein, zerstörend das, was mit seiner Hilfe gebaut wurde, sondern er will damit die Menschen auf ihre eigenste, tiefste Bestimmung hinweisen. Dieses Ziel wird nur errungen auf dem Wege der Tugend. Und so weist die Natur einerseits unmittelbar auf Gott, andererseits führt ihre Erkenntnis den Menschen zu sich selbst zurück und damit letztlich zu Gott.

Fabel.

Im 17. Jahrhundert war die Fabel ein wenig bebautes Feld. Starken Auftrieb verlieh ihr das 18. Jahrhundert; denn hier war eine Form gefunden, Lehre und Moral zu geben, und zwar in

leicht verdaulicher Form. Eine Blütezeit setzt ein. Fünfzig Fabeldichter konnte man damals in Deutschland zählen. Es wurden nicht nur Fabeln gedichtet, zugleich oder kurz danach wurden auch Fabeltheorien vorgelegt.

Gottsched hielt die Fabel im weiteren Sinn für den Kern der gesamten Poesie. Dargestellt wird er durch einen moralischen Satz, den eine Handlung umkleidet. Wozu der Dichter seine Fabel verwendet, liegt in seinem Ermessen. Die Fabel im engeren Sinne nennt er die äsopische; in dieser gibt der Dichter den Personen Tiernamen. Die schlesische Kritik ist auch, was die Fabel anlangt, von Gottsched abhängig.

Von Fabeln des Houdart de la Motte heißt es ganz aus Gottschedischem Geiste heraus: „Die Erfindungen in den Fabeln sind alle gantz neu und die angefügten Betrachtungen darüber nicht gemein" (G. N. S. 1736/63). Jegliche Fabel ist ja nach Gottsched eine Erfindung des Dichters. Sie ist die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, die eine mögliche, nützliche Wahrheit einschließt. Es ist wichtig, daß die Erfindungen immer wieder andere und neue sind, weil dadurch das Interesse des Lesers geweckt bleibt und weil andererseits so eine möglichst umfangreiche Belehrung erreicht wird. Publikum, Poet und Kritiker sind hinsichtlich dieses Zieles einig, und so konnte gerade eine Massenerzeugung von Fabeln einsetzen.

Frankreich war bereits in der Fabeldichtung vorausgeeilt und es war ihm gelungen, anerkannte Muster zu leisten. Die schlesische Kritik ist nun erfreut, daß es Daniel Stoppe aus Hirschberg unternommen hat, „ein gantz unter uns Deutschen noch ungebautes Feld" sich zu erobern (G. N. S. 1736/493). Und zwar scheine er sich den bereits genannten La Motte zum Vorbild erkoren zu haben; ja er scheine ihm „so glücklich gefolget, daß man nicht wird Ursache haben, dessen Scharffsinnigkeit zu beneiden, oder Franckreich gar zu groß mit ihm zu thun" (s. v.). Mutig tritt die Kritik mit ihrem Urteil in den literarischen Wettkampf ein. Die Abhängigkeit von einem Ausländer wird zugegeben, aber trotzdem jedes Minderwertigkeitsgefühl energisch bekämpft. Denn Stoppe bediene sich „eigener Erfindungen". Es eigne ihm genug Geist und Verstand, eignen Stoff zu gestalten und mit gleicher Scharfsinnigkeit wie der französische Dichter. Einige Kleinigkeiten in Silbenmaß, Reim und Ausdruck möchte man geändert sehen; „denn in dieser Art von Gedichten muß das ungezwungene, reine und fließende Wesen in Einfällen, Worten und Reimen die Herrschaft führen" (s. v. 1736/494). Leichte äußere Gefälligkeit ist Voraussetzung für eine leichte Eingänglichkeit

beim Leser. Ein müheloses Aufnehmen, bedingt durch glatte Form, führt wie spielend dem Leser den moralischen Gehalt zu. Die Kritik versichert, daß Stoppes Fabeln günstige Aufnahme fanden. 1741 konnte er einen zweiten Teil folgen lassen. „Hieran mag das sinnreiche, das aufgeweckte, das natürliche, ja auch manchmal das salzige und beißende Schuld sein, welches er überall artig anzubringen weiß" (G. N. S. 1741/31). Eine Reihe wichtiger Momente der Fabelauffassung sind hier aufgezählt: eine Mischung von Sinnreichem und Satirischem, von Frische und Natürlichkeit, eine „artige" Form. Stoppes Fabeln blieben nicht unwidersprochen. Landschaftliche Gegensätze zu Sachsen hatten eine ablehnende Kritik von seiten Gottscheds mitbedingt. Stoppe „hatte doch garnicht vermutet, daß man sich hin und wieder, und besonders an der Elbe und Pleiße darüber aufhalten und an ihnen sovieles tadeln würde als wirklich geschehen ist. Ja, ob auch schon Herr Prof. Gottsched in den Krit. Beiträgen etwas gelindere Sayten aufgezogen; so hat er es doch an den falschen Tönen nicht fehlen lassen" (G. N. S. 1741/32). Aber Stoppe glaubte sich im Recht; er blieb kühl und gelassen gegenüber solchen Vorwürfen. Nichts hielt ihn ab, weiter Fabeln zu dichten, und er hat sich damit in den Augen der schlesischen Kritik weit philosophischer aufgeführt als „manche große Philosophen unserer Zeit dem Namen und der Einbildung nach". Zudem habe er bei seinen neuen 100 Fabeln die alten Vorwürfe sich angelegen sein lassen und nur noch „wenig schlesische Landwörter für gebracht und nur etliche wenige male einen etwas unvermuteten und freien Scherz eingemischet". Die Kritiker an Pleiße und Elbe mochten sich also damit zufrieden geben.

Weiteren Einfluß als die Stoppischen Fabeln in Deutschland konnten sich die Gellertschen zurechnen. Sie wurden neben der Bibel geradezu das Hausbuch der deutschen Familie für eine ganze Reihe von Jahren. Das lag an Gellerts Originalität. Die Fabel war ja für die weiteste Allgemeinheit bestimmt. Es galt die Form für den bekannten Inhalt Moral zu finden. Und das glückte Gellert. Größte Einfachheit, Schlichtheit und Kürze war notwendig. Kein übermäßiger, nur verwirrender Schmuck, sondern ein einfach, naiv und doch zweckentsprechend gestalteter Dialog mußte beherrschend werden. Die Kritik anerkennt diese Momente bei Gellerts Fabeln (vergl. S. B. 1757/10 ff.).

Besondere Töne findet man einmal für die Fabeln eines Anonymus (S. B. 1757/65), wenn man unter anderem hervorhebt, daß „die naive Wendung" hier etwas Unterscheidendes und „das Kolorit etwas Eigenes" habe. Die Betonung des Eigenartigen und Eigentümlichen stellt sich neben die der Neuheit, die sich in

„Bildern" und deren „Verknüpfung" ebendort finde. Mitbedingt durch Neues und Eigenartiges sieht der Kritiker eine vorzügliche Rührung voraus. Und das war schließlich auch die erhoffte Wirkung. Eine innere Bewegung des Menschen war die Voraussetzung für eine moralische Umwandlung seines Wesens. Zu dieser Ergriffenheit, die die moralische Seite des Menschen befällt, gesellt sich in diesem Falle noch ein ästhetisches Moment. „Man wird die schöne Natur darin nachgeahmt finden, man wird sanft von diesen Schönheiten entzückt werden." Jedem, der diese Fabeln liest, sind diese beiden Arten der Ergriffenheit gegeben. Doch der literatur-historisch gebildete Mensch, so versichert die Kritik, wird noch „ein stärkeres Vergnügen" empfinden können, denn hier handele es sich um Fabeln aus der Zeit der Hohenstaufen. (Anm.: Bodmer hatte die Sänger „aus dem schwäbischen Zeitpunkte" wieder entdeckt und zuerst 1748 in Zürich herausgegeben.)

Einige Jahre später erregen Lessings drei Bücher Fabeln nebst seiner Fabeltheorie das Aufsehen der schlesischen Kritik. Der scharfe logische Verstand Lessings unterzieht die verschiedenen Fabeltheorien einer Durchsicht und gelangt zur Aufstellung einer neuen und eigenen. „Als Kunstrichter klärt er durch seine scharfsinnigen und gründlichen Untersuchungen gewisse Gegenden in der Theorie des Schönen auf, die vor ihm in der Dunkelheit verstekt lagen." (S. B. 1760/8.) Auch der Dichter Lessing erntet Lob Mit sachlich-knappem, nüchternem Urteil werden seine Fabeln belegt: „Die Fabeln des H. L. selbst sind nach den hier festgesetzten Regeln verfertigt; sie sind mit einer besonderen Präcision, kurz und durchgehends in Prosa geschrieben. Sie unterscheiden sich sehr von Lichtwers, Hagedorns und Gellerts Fabeln und kommen den Gleimschen am nächsten." Die Forderung, die Lessing an die Fabel stellte, lautete: „Wenn ich mir einer moralischen Wahrheit durch die Fabel bewußt werden soll, so muß ich die Fabel auf einmal übersehen können, und um sie auf einmal übersehen zu können, muß sie so kurz sein als möglich. Alle Zieraten aber sind dieser Kürze entgegen, denn ohne sie würde sie noch kürzer sein können; folglich streiten alle Zieraten, insofern sie leere Verlängerungen sind, mit der Absicht der Fabel." Ob Reim oder Prosa ließ Lessing unentschieden; er zog die Prosa in den eigenen Schöpfungen vor. Diese Definition und Neuorientierung durch Lessing konnte in der schlesischen Kritik der Folgezeit nicht mehr verloren gehen. Manche Einzelheit dieser Regel wurde willig aufgenommen und als notwendig erachtet, über das Fehlen oder die Verletzung einer anderen hätte man nicht so streng urteilen mögen. An einer Besprechung englischer Fabeln (S. B. 1762/37) ersieht man, wieweit sich die

schlesische Kritik bereits Lessings Ansicht zugeeignet hat. Diese Fabeln — heißt es — seien „in Absicht auf ihre Kürze und den zugespitzten Witz mehr einem Epigramm ähnlich". „Man hat andere, die wegen ihrer Weitläuftigkeit und dogmatischen Mine weit eher den Namen eines Lehrgedichtes als einer Fabel verdienen." Sichtet man in dieser Weise nach Lessingschen Gesichtspunkten, so erst recht, wenn es weiter heißt: „An statt der simplen, natürlichen und naifen Sprache der Fabel findet man zuweilen kühne Wendungen und einen odenmäsigen Schwung" (s. v.). Damit konnte freilich eine Fabel, wenn sie dem neuen, strengen Wesensbegriff genügen sollte, nicht ausgestattet sein. Es gibt nur eine gewisse Entschuldigung für solche unnütze Zutaten: „Die Frauenzimmer lieben gewöhnlich wortreiche Wohlredenheit und eine gewisse geschmückte Zierlichkeit." (s. v.) Aber das bleibt eben nur Entschuldigung.

Die äsopischen Fabeln verwendeten nach Gottsched in ihren Erzählungen Tiere, und Lessing hatte dies wegen der Kürze begründet. Diese ist damit gegeben, daß der Fabulist nur einen einzigen Tiernamen zu nennen braucht, „um einen ganzen Charakter zu schildern", um „Eigenschaften zu bemerken, die ohne diese Namen allzu viel Worte kosten würden". Dem Dichter der vorgenannten englischen Fabeln scheint nun die rechte Einsicht in die Verwendung der Tiere gefehlt zu haben. Denn er „redet in denselben mehr als die Thiere, diese thun öfters sehr galant gewiß wegen des Frauenzimmers, das sie sprechen hört; sie reden aber auch manchmal ziemlich gelehrt, vielleicht wegen des Kunstrichters, der sie mit Nachsicht beurteilen soll". (S. B. 1762/37.) Mit dieser feinen Ironie macht sich der schlesische Kritiker, geleitet durch Lessings Geist, ein wenig lustig über den unverständigen englischen Poeten.

Eine andere Frage war die: soll die Moral von der Geschicht am Anfang oder am Ende der Fabel stehen. Lessing entschied sich nicht klar darüber. Phädrus hatte die Lehre an den Beginn gestellt. La Motte hatte ihm daraus einen Vorwurf gemacht. Lessing sah darin eine Kleinigkeit. Der englische Verfasser hatte die Moral an den Anfang gesetzt und sofort die Nutzanwendung auf die Frauenzimmer gemacht. Die Kritik stellt das nur fest.

Lessings Fabeltheorie gewinnt immer mehr Boden. 1771 erklärt die Kritik: „Der Herr Verfasser (anonym) hat die Gründe, welche alle Nebenverzirungen in dieser Art von Gedichten verbitten, zu wichtig gefunden, als daß er sich durch das Beispiel einiger der berühmtesten Fabeldichter dazu hätte sollen verleiten lassen." (B. N. 1771/9.)

Die Entwicklung der Fabelkritik kreiste in Schlesien um die

beiden Pole Gottsched und Lessing. Lessing geht nach seinem Auftreten bald als Sieger in Theorie und Praxis der Fabel hervor. Die Kritik hält sich an ihn.

Der Reim.

„Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts erfährt der Gebrauch des Reims eine Einschränkung. Die Versuche, sich vom Reim frei zu machen, gehen Hand in Hand mit der Nachbildung antiker Metren. Dazu kam noch das Vorbild des reimlosen englischen Blankverses."[28] Führend als Reimgegner treten die Schweizer bereits 1722 in den „Diskursen" auf. Ihre Argumentation meinte: die Alten hätten auch nicht gereimt. Überhaupt sei der Reim ein Erbe des gotischen Geschmackes, Schellengeklingel, Zuflucht der geistig Armen. Auch Gottsched galt als Feind der Reime, aber nicht als besonders erbitterter. Zuweilen scheint er dieser Frage keine eindeutige Antwort bereitzuhalten. Danzel zitiert zu diesem Problem einen Brief Gottscheds an Manteuffel aus dem Jahre 1738: „E. E. haben vollkommen Recht, daß genannte Verse den Ohren oft besser gefallen, als ungereimte. Aber ich bin auch niemals der Meinung gewesen, daß man im Deutschen alle Reime abschaffen solle. Nur Übersetzungen der alten und ausländischen Poeten, worin ohnedieß soviel Zwang ist, sollten von Rechtswegen dieses Vorrecht haben, ohne Reime zu erscheinen, bis etwa die Ohren der Deutschen diese Art gewohnt würden."[29] Man erkennt ohne weiteres, wie sich der Herr Professor ein wenig windet (vergl. „Critische Dichtkunst"). „Wenn er ungehindert fließe, gewähre er dem Gehör ebensoviel Vergnügen als Metrum und Rhythmus; aber reimlose Verse haben den Vorzug, daß man mehr auf das innere Wesen und die Sache in einem Gedicht sehe." Überhaupt seien Reime Überreste der barbarischen Skythen, Kelten und Goten.[30]

Die Vorliebe für diesen Schmuck der Verse galt ebenso wie das Festhalten am Alexandriner bald für ein Kennzeichen der Älteren und Konservativen, besonders der Leipziger, seine Bekämpfung wurde ein Schlachtruf der Jüngeren, die höhnend von dem „Schellenklang" und der „obotritischen Musik" der Reime sprachen.[31]

Wie verhielt sich nun die schlesische Kritik in diesem Kampfe? Gottsched wünschte vor allem die Übersetzungen ungereimt zu

[28] „Reim" (P. Habermann) — Merker-Stammler, S. 34.
[29] Danzel, S. 29.
[30] Braitmaier, S. 128.
[31] Köster, S. 60.

sehen. Unser Kritiker gesteht: „Eine Übersetzung ohne Reime hat schöne Sachen; aber man merckt doch, daß den Ohren was annehmlich-rührendes fehlet." (G. N. S. 1763/227.) Nein, die Herrschaft des Reimes galt nicht uneingeschränkt. Es klingt wie Anlehnung an Gottsched, wenn es zu einer Gedichtsammlung von Pfarrer Sämler heißt: „Eines wünschen wir bei seinen Arbeiten etwas sparsamer zu lesen, und das sind die Sonette. Die vierfach gezwungene Gleichheit der Endreime klingt in der Tat nicht so angenehm als die alten Erfinder dieses poetischen Kunststückchens mögen geglaubt haben" (G. N. S. 1741/446). Das eben ist der Nachteil, daß die Anwendung des Reimes um jeden Preis gar leicht zum Zwange wird. „Gezwungen" ist dann das Prädikat, mit dem zuweilen der Kritiker gereimte Gedichte belegen muß. „Ungezwungen" bedeutet dann eine flüssige Leichtigkeit, mit der sich ein Wort am Versende zu einem anderen reimt. Gezwungene Reime schädigen ein Gedicht gar sehr. Ja, Reime können überhaupt störend wirken, wenn sie „den besten und feurigsten Gedanken unartige Fesseln" anlegen (s. v.).

In Schlesien selbst sind auch die Dichter hinsichtlich des Reimes verschiedener Meinung, wie die Kritik feststellt. Benjamin Schubert sei kein Freund der Reime. Wer eine Schönheit in den Reimen suche, werde sich betrogen sehen; die Reime seien überhaupt „Deckel vieler Sünden" (S. B. R. 1752/449). Wie diese Sünden ausschauen, erfährt man bei anderer Gelegenheit. Da wird etwa der Poet gezwungen, vielmals unnötige Worte einzuschieben oder unpassende und unklare zu suchen, nur um einen Reim herauszubekommen. Der Kritiker ist nicht ganz der Meinung Schuberts und sagt zu dessen Gedichten, was er in diesem Falle von den gereimten oder ungereimten denkt: „Allein es scheinet die Reime haben sich an ihm gerochen. Wer seine eigene gereimte Gedichte gegen die so keine Reime haben halten wird, wird es selbst gewahr werden. In den letztern äusert sich ein Art von Trockenheit, an der man das poetische Feuer als das rechte Leben der Dichtkunst vermisset. Bey verschiednen seiner gereimten Gedichte mercket man wieder eine mehrere Lebhaftigkeit, und es ist, als ob man in ein gantz ander Feld käme, wenn man von etlichen ungereimten Zeilen einmahl wieder unter die Reime kommet" (S. B. R. 1752/450). Der Kritiker der „Schlesischen zuverlässigen Nachrichten" aber hat zu eben der Zeit eine andere Meinung, die er zu Picanders „Scherzhaften und satirischen Gedichten" äußert. Es gebe immer noch Leute, „welche die Schönheit eines Gedichtes in dem Klange der Reime, in einem lustigen Schwunge oder in andern Nebendingen gefunden haben" (S. Z. N. 1751/95). Also ein Nebending ist der Reim geworden,

das bedeutet: er muß nicht vorhanden sein, damit ein Gedicht ein Gedicht sei. Kurz: es ist völlig gleichgültig, ob gereimt oder ungereimt.

Und daß der Reim keine Notwendigkeit mehr bedeutet, daß er nur Geschmacksanschauung ist, sonderlich einer älteren Generation, beweist eine Kritik über Gellerts „Lehrgedichte". „Der berühmte Dichter hat dadurch augenscheinlich bewiesen, daß man ohne Reime dichten und sich prächtig erheben und beweglich ausdrücken kann, ohne in ein schwülstiges und unverständliches Galimathias mancher Schweizer zu geraten" (S. Z. N. 1754/66). Klopstock aber war es vor allem gewesen, der gegen „das Schmettern und den Trommelschlag des Reimes" zu Felde zog. Im Gegensatz zu ihm trat dann Wieland sehr für den Reim ein, nachdem auch die Bremer Beiträger, Lessing und andere sich für ihn ausgesprochen hatten. Reimlosigkeit blieb auch ferner Versformen, die sich an antikes Muster anlehnten, und freien Rhythmen vorbehalten. Die Kritik sprach sich kaum noch zu dieser Frage aus. 1772 heißt es noch einmal zu Gedichten von W. v. Beust: „in Reimen gedrängte alltägliche Prosa" (B. N. 1772/238). Das ist es eben, Reim macht niemals ein Gedicht aus, sondern erst die Behandlung eines Gedankens in eigentümlich lyrischer Art kann eine Dichtung daraus schaffen.

c) Roman.

In der ersten Auflage seiner „Kritischen Dichtkunst" (1730) hatte Gottsched kein Wort für den Roman übrig gehabt. Als er in der vierten Auflage von 1751 ein Kapitel über diese Gattung aufgenommen hatte, da wußte er wenig mehr, als was schon Huet 1670 in seinem in Deutschland sehr verbreiteten: „Essay sur l'origine des Romans" zu sagen hatte. Formelhaft: Roman ist Liebesgeschichte und: er darf den guten Sitten nicht schaden. Gottscheds Haltung ist verständlich. Was sich ihm darbot, war eine Unmenge von galanten, ziemlich frivolen Rokokoromanen, den Ausläufern des heroischen Barockromans; dazu Avanturiergeschichten und Robinsonaden, Ausläufern des Schelmenromans mit ihren immer wiederholten phantastischen Liebes- und Reiseabenteuern.[31] In Weise und Defoe etwa hatten bereits Ansätze zu einem mehr realistischen, psychologischen Roman vorgelegen, aber sie waren doch nicht kräftig genug, um dem Ruf Boileaus in dieser Gattung Gefolgschaft leisten zu können. In der Tat, der Romanschreiber wurde etwa bis in die Mitte des 18. Jahr-

[32] Rehm I, S. 69.

hunderts nicht gerade hoch geschätzt. „Ein ‚Romaniste' genannt zu werden, galt als Beleidigung, und dieser wieder ließ darum häufig die Erzeugnisse seiner ‚müßigen Nebenstunden' — dies wurde zudem betont, um den Anschein des Berufsmäßigen, Bezahlten zu verwischen — ohne Namen oder mit Decknamen erscheinen."[32] Die Angriffe gegen den kavaliermäßigen, unmoralischen Roman, die geraume Zeit um 1650 (Zeit des Hochbarocks) ausgesetzt hatten, wurden bald wieder rege, als sich eine neue, nüchtern kühlere Richtung in der Literatur durchzusetzen bemüht war. Denn während etwa Neumeister seine Zeitgenossen noch nach ästhetischen Gesichtspunkten streng beurteilte, gab Gotthard Heidegger in seiner „Mythoscopia Romantica oder Discours von den sobenannten Romans" (Zürich 1698) eine moralische Betrachtungsweise der Literaturwerke. „Durch dieses sonst unbedeutende Buch, das sich auch als eine Schrift critici generis bezeichnet (Schlußwort des Vorberichts), wurde die Literaturbetrachtung nach moralischen Gesichtspunkten, wie sie für das 18. Jahrhundert besonders charakteristisch ist, ins Leben gerufen."[33] Bibel- und Kirchenväterzitate müssen helfen, die Verderblichkeit der neuen literarischen Gattung des Romans zu beweisen und ihn als Teufelswerk zu brandmarken. Die Romane erscheinen bei ihm als ein „ohnmäßiges Wortgemäng, die von Liebe und Buhlerei handeln, und der reelle Zünder böse Begierden anzuflammen und Pathicos zu machen, kurz zu sagen ... ein Dorn ..., von dem man keine Feigen, aber wol vil Gewissen-Seel- und Zucht-verlezliches lesen wird".[34] Oder fügen wir das Urteil eines Anonymus hinzu,[35] der von Romanen als „Liebesgeschichten oder besser zu reden Diebesgeschichten" spricht, „damit denen Lesern das Geld aus dem Beutel und die Zeit aus der Hand gespielet und an deren Stelle nichts anderes als Vermehrung der Augenlust, Fleischeslust und hoffärtigen Wesens gewonnen wird." Immerhin gab es Stimmen, die den Roman nicht gänzlich zu verwerfen gestatteten, z. B. Morhof in seinem „Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen" (1682). In dem Kapitel von der spanischen Poesie richtet er seinen Blick auf das aktuelle Gebiet des Romans, das Huet zu theoretisch-historischer Betrachtung angeregt hatte. Morhof stellte sich hinsichtlich des provenzalischen Ursprungs des modernen Romans auf Huets Seite. Hier findet sich auch die erste Andeutung des Wortes romantisch — als romainsch —, „das dann auch bekanntlich mit Roman in

[33] Rehm I, S. 70.

[34] Lempicki, S. 178.

[35] Lempicki, S. 178.

Verbindung" gebracht wurde.[36] Auch in einem posthumen Traktat hat er sich noch mit der Geschichte des Romans eingehend beschäftigt. Aus alledem geht klar hervor, daß er die Gattung des Romans als solche nicht ablehnte. Freilich über die inhaltslosen Romane um 1700 und darüber hinaus, die im Grunde auf einer ziemlich dürftigen Fabel beruhten, war nichts Besseres auszusagen, als es sich in Amaranthes Frauenzimmerlexikon (1715) „mit immerhin bemerkenswerter Sachlichkeit, die nicht so sehr das Unmoralische als das Didaktische des Romans betonte", findet: „Roman seynd allerhand verliebte Geschichte und Erzehlungen derer Götter, Helden, hoher Standes- und auch anderer Personen mit allerhand heimlichen und bewunderungswürdigen Liebes-Intriguen, ertichtet oder wahrhaftig übersetzet oder selbst ausgefertiget, worinnen das Frauenzimmer zu ihrer Gemüts-Ergetzung und Auspolierung der rechten und reinen hochdeutschen Sprache zu lesen pfleget'."[37] Aber Boileau und Christian Weise hatten Anregungen gegeben für eine Neuorientierung der Dichtung, die nicht ganz vergessen blieb. Ihre Forderung stand gegen das Barock und Rokoko als die nach dem Natürlichen, dem gesunden Menschenverstande. Außerdem breitete die vernunftgerichtete Aufklärung immer weiter ihren Herrschaftsbereich aus, und das neue Publikum brauchte einen neuen Lesestoff, der ihm gemäß war. Es war gar nicht so sehr das Unmoralische, das im Mittelpunkte der Kritik der Zeit stand, sondern das Unwahrscheinliche, die dürftige, überflüssige, nichtssagende Fabel mußte im Zeichen der neuen Lebens- und Weltanschauung bekämpft werden. So mußte „der Mensch mit all seinen Passionen, Kapricen, Lastern, Fehlern, Tugenden, Wissenschaften, seiner Thorheit, seinem Elend, seiner Glückseligkeit, seinem Leben, seinem Tod" im Mittelpunkt der Beobachtung durch die Dichtung stehen, wie Bodmer und Breitinger forderten.[38] Und dieser Mensch war nicht irgendein Mensch aus beliebiger Gesellschaftsschicht, es mußte ein Glied der bürgerlichen Gesellschaft sein. Ein neues Ethos beseelte eine neu sich bildende und zur Herrschaft kommende Gesellschaftsschicht. Dieses Ethos mußte auch im Roman zur Geltung kommen, sollte Zeugnis ablegen von einer neuen, schöpferischen, vernunftgeleiteten Gesellschaft, die den Ruf, der an sie erging, nicht überhören wollte. Schon einmal, im 16. Jahrhundert, war das Bürgertum in solche Stellung eingerückt und nach hundertjähriger Pause in Weises Romanen wieder zaghaft zur Geltung gekommen. Jetzt kam ihm noch Hilfe von Naturwissenschaft, Religion, Philo-

[37] Lempicki, S. 154.
[38] Rehm I, S. 70.
[39] Rehm I, S. 71.

sophie. Der soziologische Bau wurde tiefgreifend gewandelt, auch durch die neuen politischen Anschauungen, die den einzelnen Menschen immer mehr in demokratische Welten und Gedanken hineinzogen. Jetzt war der höfische Roman, der einer Welt des Aristokratismus und Absolutismus entstammte, nicht mehr wesensentsprechend für den neu sich formenden Menschen eines humanen, aufgeklärten Zeitalters. Nicht Helden und hohe Standespersonen, sondern Bürger geben in dem neuen Roman den Ton an, der sich im Laufe des Jahrhunderts in großem Umfange entwickelt und von da an das literarische Schaffen zu einem großen Teil gegenüber Lyrik und Drama ausmacht.

In den etwa 50 Jahren, die unsere Geschichte der literarischen Kritik Schlesiens durchmißt, wird ein Weg von der vollkommenen Ablehnung des Romans bis zu seiner Anerkennung durchlaufen. Irgendwie hielt sich schlesische Kritik, wenn auch nicht sklavisch, an Gottscheds Kodex. Sprach sich schon der allbeherrschende Kritiker in ablehnender Weise aus (vgl. Kapitel 2) und lag zudem das Urteil mehrerer Jahrzehnte auf gleicher Ebene, so kann es nicht wundernehmen, wenn man dem Roman auch in der schlesischen Kritik nicht mit geneigtem Sinn entgegensah. Einmal begegnete ihr „Die curieuse Reisebeschreibung des Herrn Androphili von Darbennime" (1735/359). Diese uralte Gattung, die von Homer über Lucian, Cervantes berühmte Gestalten auch in Deutschland aufzuweisen hat, besonders zur Zeit des Barock und auch nachher, hatte sich recht unmöglich gemacht. Aufschneidereien überboten einander, Unwahrscheinlichkeiten gröbster Art fanden bei einem neu auf die Wirklichkeit hin sich ausrichtenden Publikum nur Bedenken und darüber hinaus Mißfallen. So urteilt die schlesische Kritik sicherlich in Übereinstimmung mit vielen, wenn sie diesen Reiseroman, der in vielen Stücken einem Romain oder Robinson nicht ungleich sehe, als „Mißbrauch der Edlen Buchdrucker-Kunst" verwirft. Solche Werke seien geradezu „eine Schmach unserer Zeiten" (G. N. S. 1735/362). Ein ähnliches Urteil kehrt einige Jahre später wieder und zeigt die gleiche scharfe Ablehnung. Soweit die erste Phase, die in dem Roman einmal ein Entbehrliches, dann aber auch ein Verwerfliches erkennt, das zu bekämpfen die Kritik sich berufen fühlt. Die Zeit war dem Roman günstig. Und dieser leise Umschwung, der sich beim Kritiker ankündigt, damit eine neue Phase einleitend, äußert sich in der Form eines Wunsches, einer Forderung, die an Gottscheds neues Verhalten dem Roman gegenüber in den späteren Auflagen der „Kritischen Dichtkunst" gemahnt. „Es sollen die betrübte Folgen vieler Laster darinnen (im Roman) gut genung abgemahlet und allerley gute Lehren mit eingestreuet seyn, daß wir also hoffen, die

Leser, die an solchen Büchern einen Geschmack finden, werden davon auch einen Nutzen haben" (G. N. S. 1740/552). Interessant ist zu beobachten, wie der Leser gleichsam den Kritiker in eine weniger schroffe Stellungnahme hereinreißt. Der Lesehunger der großen bürgerlichen Gesellschaft ist da und wird erkannt. Hier hat der Kritiker eine wichtige Aufgabe: er muß auswählen, ablehnen oder bedingt annehmen, aber ein unbedingtes Ja dem Roman gegenüber gestattet er sich nicht. Auch nach 1750 hält dieses leise Abwehrende noch an. Charakteristisch dafür ist etwa eine Kritik wie die folgende: „Woferne seine Lebensbeschreibung überhaupt etwas nütze ist, so werden sich auch ohne Zweifel viele müßige Leser an den erstaunlichen Schicksalen desselben verwundern und vergnügen, wir mißgönnen ihnen dieses Vergnügen, weil es durch erdichtete Ursachen entstehet ... Vielmehr wünschen wir ihnen, daß sie sich mit der Wahrheit bekannt machen ... Ein erdichtet Buch ... ist allemal gefährlich" (S. Z. N. 1752/167). Es könnte also dieser Roman unter bestimmten Bedingungen, vielleicht ... etwas Nutzen haben, aber der Kritiker spricht seine Meinung noch einmal dahin unumwunden aus, daß auch der beste Roman dennoch eine sehr unnütze Arbeit eines Schriftstellers sei. Aber Lesages „Hinkenden Teufel" hält er doch „für allen andern der Übersetzung wert", und zwar wegen seines satirischen Gehalts. Freilich bedenkt er wiederum auch „die ärgerlichen Wirkungen, die durch das Romanlesen bei manchen Frauenzimmern entstanden sind". Wie und wann wird dieser Kampf einmal enden? Die Kritik weiß es; sie glaubt an ihren Sieg über den Roman: „Bald wird man glauben können, daß die Zeit nicht mehr weit entfernt ist, da man aufhören wird, abgeschmackte Liebesgeschichte zu lesen." (Zu „Don Quixote im Reifrock" — S. Z. N. 1753/159.) Im Roman liege für den Leser kein Nutzen geborgen; darum schade es auch nicht, daß man — Lindner in seiner „Anweisung zur guten Schreibart und Beredsamkeit" — bei den Deutschen nur ein paar deutsche Originalromane vorfinde. Denn alle Romane können ja, wie unser rationalistischer Kritiker meint, leicht durch „eine einzige gründliche Sittenlehre" ersetzt werden (S. Z. N. 1755/123). Da sich die Gattung des Romans nun einmal nicht austilgen läßt, wünscht der Kritiker ingrimmig, diese Werke sollten nur so „abgeschmackt und erbärmlich" wie möglich geraten, damit sie „um desto weniger gelesen werden". Romane seien eben Teufelswerke, die mit Stumpf und Stiel wenigstens in Deutschland ausgerottet werden müßten; für müßige Leser würden die Übersetzungen vollkommen ausreichen.

Auch diese zweite Stufe, die ein Schwanken: ob Roman oder nicht, durchzieht, wird überwunden, zumal auch die Produktion

in starkem Maße zugenommen hatte. Außerdem waren die englischen großen Romane, etwa eines Richardson, die den Geist der Empfindsamkeit und Moral atmeten, in Deutschland eingeführt worden, hatten begeisterte Aufnahme gefunden und waren schließlich Vorbilder und Muster für deutsche Schriftsteller geworden. Unmerklich vollzog sich in der Kritik dieser Übergang aus dem Schwanken in eine Periode der zunächst stillschweigenden, dann aber unbedingten Anerkennung des Romans als dichterischer Gattung. Der Siegeslauf des Romans war nicht mehr aufzuhalten. In jener dritten Phase, die wir für Schlesien mit 1760 anhebend festlegen können, wird der Roman als solcher nicht mehr bekämpft, wohl aber zuweilen sein Gehalt. Jetzt verteidigt man diese Gattung, war doch hier nach dem Vorbild der Engländer auch ein Weg gefunden, an den Menschen heranzugelangen. Nun wirbt man geradezu für den Roman. „Zum Gebrauche derjenigen, welche gegen alles, was Roman heißt, die äußerste Abneigung hegen, zeichnen wir einige moralische Beobachtungen aus, die ihre ganze Achtsamkeit und aufrichtige Beherzigung verdienen" (B. N. 1771/45). Zwar erkannte man seine Berechtigung nur mehr von außen an, aber die Zeit schuf auch hier bald ein immer engeres und tieferes Verhältnis zwischen Kritik und Roman. Reichlich spät freilich fand die Theorie ein Kleid für diese Gattung; erst Blanckenburg mit seinem „Versuch über den Roman" (anonym 1774) erkennt, daß hier eine echte Kunstform vorliegt, die das alte Epos ersetzt.

Was Deutschland an Romanen lieferte, war zunächst recht wenig. Es blieb also nichts anderes übrig, als dem lesehungrigen Publikum mit ausländischer Ware dienstbereit zu sein. Dabei empfand man doch einige Gewissensbisse, zumal das, was vom Ausland hereinkam, nicht immer moralisch und religiös einwandfrei war. Es ist „nichts neues, daß Satan in einem Geographischen Kleide von zarten Englischen oder Frantzösischen Zeuge auftrit und die gottlosesten Atheistereyen feil trägt" (G. N. S. 1735/362). Die Kritik wehrte sich mit aller Kraft gegen einen Import, von dem sie für das Seelenheil ihres Publikums fürchten mußte. Um 1750 änderte sich das Bild. Die aufklärerische Gesinnung vermochte bis zu einem gewissen Grade auch die Schöpfungen anderer Völker anzuerkennen. So mußte nicht notwendig alles schlecht und unmoralisch sein, was aus Frankreich kam. Lesages „Hinkenden Teufel" hatte man sehr wohl der Übersetzung für wert erachtet. Und gar von den englischen Romanen hielt man große Stücke. Richardson wurde oft als Muster und Vorbild herangezogen, ja die Engländer geradezu in ihrer Gesamtheit mit dem Geiste Richardsonscher Romane erfüllt gedacht.

So kann es vorkommen, daß man den „Ehestand", eine englische Erzählung, nicht für das Werk eines Engländers ansehen will, weil sie bisher „nützlichere und lehrreichere Erdichtungen den leseneugierigen Deutschen in die Hände gegeben haben" (S. Z. N. 1755/172). Die Engländer liefern eben in den Augen des schlesischen Kritikers die besten Erzeugnisse, immer im Hinblick auf Grandison, und so abstrahiert man geradezu aus einem englischen beliebigen Roman („Geschichte der Miß Sidney Budulph" S. B. 1762/52), die Erfordernisse eines Romans überhaupt. Gewiß kann auch aus Frankreich zuweilen ein brauchbarer Roman kommen, dann setzt sich der Autor aber in Gegensatz zu seinen Dichtergenossen und gibt sich moralisch, was ihm die Kritik hoch anrechnet. Aber nichts geht über die englischen Romane, sonderlich die eines Richardson. Deren Gestalten sind der Wunsch „alles edel und moralisch denkenden Teils der Menschheit", wie es einmal heißt, und man möchte sie nur in vollstem Leben erblicken, um an ihnen Beispiele für das Leben zu haben. Hie und da glaubt man Ähnlichkeiten und Gleichheiten mit den englischen Erzeugnissen in deutschen Romanen zu begegnen; nicht verwunderlich, denn die gehen zuweilen in englischer Verkleidung. Lange noch beherrschen englische und französische Romane das Feld. Erst nach den großen deutschen Schöpfungen wird eine Bresche geschlagen.

Wie sah es nun mit dem deutschen Roman aus? Gewiß, es gab zu Begin des 18. Jahrhunderts einige deutsche Romane; es gab die Robinsonaden. Aber als unsere Kritik ihr Werk beginnt, verfallen die einem Verdammungsurteil. Schnabels „Insel Felsenburg" (1741—1743) wird nirgends erwähnt. Gellerts „Schwedische Gräfin von G." (1746) fällt in eine Zeit, da schlesische kritische Berichte nicht erscheinen, und so fehlt ein Urteil darüber aus jener Zeit. Später freilich wird sie bewundernd genannt und den berühmten englischen Romanen an die Seite gesetzt, aber nicht darüber. Man verzichtete auf die deutschen Originalromane, wie wir bereits erwähnt haben. Und es dauert Jahre, bis wieder ein beachtenswerter deutscher Originalroman erscheint; in Hermes „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" (1771) wird ein solcher erkannt. Auch die „Geschichte des Fräuleins von Sternheim", die man fälschlich Wieland zuschrieb, fand günstige Aufnahme. Begeisterte Besprechungen erlebte Nicolai mit „Leben und Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker". Das sei „ein köstlich Gerüchte für einen gesunden deutschen Gaumen, der weder durch fremde Gewürze, noch durch inländische Brühen und Backereien den natürlichen Geschmack verlohren, oder wenn er ihn verlohren, doch elastisch genug ist, ihn wieder herzustellen" (B. N. 1773/134). Darin glaubt man geradezu, ein potenziertes Deutschtum zu finden.

„Rabeners Satiren, Sophiens Reise, der Teutsche, Wilhelmine, und was wir sonst noch originell Teutsches in diesem Felde haben ... zu einem reizenden Ragout verarbeitet, das ist die erste Idee dieser launenvollen, schmackhaften Liebesgeschichte." Diese Anerkennung bleibt auch den übrigen Teilen des nacheinander erscheinenden Gesamtwerkes erhalten. Nicht überall in Deutschland teilte man dieses Urteil. Dieses Werk zog ihm vielmehr „Spott und Feindschaft aus ganz Deutschland zu: denn hier war das ganze geistige Leben der Deutschen, vor allem das kirchliche, von einem der verbohrtesten Köpfe berichtert, die jemals eine Feder in Deutschland in Bewegung setzten".[40] Das Gefühl für deutsches Wesen, das bereits bei Klopstock erscheint, bricht im Sturm und Drang kräftig hervor. In diesem Geiste wird ein Roman, dessen Szene in Deutschland spielt und in deren Personen man deutsche Menschen erkennt, günstig beurteilt. Und noch 1755 stellt die Kritik zu ihrer Freude und wie verwundert fest, daß mehr als die Sprache in einem Roman deutsch ist. Und aus diesem Gefühl für das deutsche Wesen, für ein „kernhaftes, starkes Deutsch" will man auch einige alte deutsche Romane wieder lebendig werden lassen, wie die Kritik bemerkt. Erst jetzt ist eine Gleichstellung mit der fremden Romanproduktion vorhanden. Nun darf man an die schöpferische Kraft der deutschen Muse glauben, nachdem man einen Klopstock, einen Lessing, einen Goethe und andere im Streit der Meinungen hat bestehen sehen. Man ist versucht, einen Parallelismus zu den vorher aufgezeigten drei Phasen des Romans in der Würdigung der schlesischen Kritik aufzustellen: Ablehnung des Romans als eines Fremden überhaupt — Anerkennung des englisch-französischen Romans — Überwindung jenes durch die eigene gleichwertige Produktion.

Es gab keine wissenschaftliche Theorie des Romans vor Blanckenburg (1774), die die Kriterien für Aufbau, Ordnung und Stil des Romans hätte liefern können. Die Kritik begnügte sich in ihrer abstrakten Weise mit einigen wenigen Punkten, die sie in den Mittelpunkt fast jeder Besprechung stellte. Man fragte nach Religion und Moral. Man verlangte Nutzen durch das Romanlesen. Man wollte Wirklichkeit und psychologische Wahrheit der Charaktere, so wie man sie damals verstand. Nur gelegentlich fand man ein paar dürftige Worte für Sprache und Stil. Diese Dinge verlangen eine etwas eingehendere Betrachtung. Der Gedanke des l'art pour l'art war noch nicht aufgefunden. Kunst war noch immer irgendwie zweckhaft gebunden, hatte immer noch moralisch zu wirken. Das 18. Jahrhundert hatte sich die große

[40] Nadler II, S. 495.

Aufgabe allgemeiner Menschheitserziehung und -formung gestellt und Kunst und Dichtung zur Mitarbeit aufgefordert. Die Dichtung hatte eingewilligt und den Zweckgesichtspunkt kaum jemals außer acht gelassen, ja ihn geradezu an erste Stelle gerückt. Beim Überblick über die gesamte schlesische Kritik, die unsere Darstellung umgreift, wird der Zweckgesichtspunkt niemals zurückgedrängt oder ins Gleichgewicht mit dem rein Künstlerischen gesetzt. Die Kritik verwaltete hier ein Richteramt, das kein Werk unbeanstandet ließ, das seine Brauchbarkeit für die Aufgabe der Menschheitserziehung nicht erweisen konnte. Immer wieder mußte ein Sinn aus dem Roman unmittelbar sichtbar herausspringen; jener mußte irgendwie dem Menschen nütze sein, besonders hinsichtlich der Moral. Daß daneben der ästhetische Gesichtspunkt nicht gänzlich unbeachtet blieb, zeigt sich mehr und mehr, je weiter es im Jahrhundert aufwärts geht. Nicht freilich so, daß der moralische Endzweck diesem anderen untergeordnet worden wäre, aber es finden sich Urteile, die einen Spalt zwischen moralischer und ästhetischer Wirkung klaffen lassen. Man spürt hier die Wirkung von Anschauungen, wie sie etwa dann im Sturm und Drang lebendig wurden. „Überhaupt scheinet uns dieser Roman („Geschichte der Frau Marquise von Crenny") gut und nützlich, aber nicht schön und reizend" (B. N. 1772/219). Es ist der höchsten Anerkennung wert, wenn dem Nutzen sich Schönheit verbindet, aber für eines von beiden sich zu entscheiden, würde für die Kritik zweifellos bedeutet haben, daß man eher die Schönheit als den Nutzen aufgegeben hätte.

Zwei große Ziele nach der inhaltlichen Seite behielt die Kritik im Auge. Einmal die Religion, dann die Moral. Gegen Gottscheds religiöse Gleichgültigkeit hatte sich die Kritik gewandt, ebenso gegen die besonders aus Frankreich herüberkommenden Atheistereien. „Achtung für alles, was Religion und Tugend heißt", forderte man vom Autor. Sonderbarerweise nimmt man an Nicolais Verachtung kirchlichen Lebens in seinem großen Roman keinen Anstoß. Man kann sich das wohl nur so erklären, daß die Religion in dieser Zeit von Dogma und kirchlichem Leben getrennt wurde. Überhaupt sind die Grenzen zwischen Religion und Moral damals ungemein fließend geworden, und des öfteren scheint man sie einander sogar gleichzusetzen. Ja, die Religion erweist sich eben in der Moral, die man betätigt. Tugend, Moral, Sittlichkeit, das waren die Termini, die größte Bedeutung in der kritischen Bewertung des Romans fanden. Unmoral aller Art wird bekämpft. Harmlose „Leichtfertigkeiten", „grobe Possen", „unzüchtige Narrentheidungen" werden gerügt. „Unverschämt und ohne Decke böse Geschwätze, die gutte Sitten in Grund verterben" (G. N. S.

1735/362) als gänzlich ungeeignet für die Lektüre abgelehnt. Ja, die Romanschreiber werden als „Sittenverderber" gebrandmarkt; denn „diese halten es für eine Notwendigkeit, daß auch in einem unschuldigen Roman lasterhafte Personen vorkommen müssen, um die Hesslichkeit der Laster zu schildern" (S. Z. N. 1754/67). Und darum versteht man auch Leute nicht, die die „Romanisten und Komödianten für Verbesserer der Sitten ausschreien". Und als Gipfel: „Die Werke der Romanisten sind eine augenscheinliche Verhinderung der Tugend" (S. Z. N. 1754/68). So eng konnte der Blick werden, daß man nicht einmal die im Roman vorkommenden Tändeleien dulden wollte; denn damit beginne schon der Prozeß der Sittenverderbnis, der zu ausschweifenden und niedrigen Neigungen eines tierischen Triebes führen könne (zu: „Schule der Freundschaft", aus d. Frz. — S. B. 1759/54). Gegen solche „Gemälde" läuft man immer und immer wieder Sturm und empfiehlt den Roman, der eine Menge „moralischer Anmerkungen und Maximen" in der Handlung verstreut enthält. Die Schriftsteller und Dichter dachten nicht immer ebenso eng. Das muß ihnen die Kritik verargen; denn wie dürfe man anders darstellen, als daß „die Tugend belohnt und das Laster mit der verdienten Strafe belegt wird" (S. B. 1762/59). Es ist schlechterdings unverständlich für den Kritiker, daß ein Autor sich soweit vergessen kann, „seine schriftstellerische Gerechtigkeit" außer acht zu lassen (B. N. 1769/257). Anfang der 70 er Jahre beginnt sich eine neue Auffassung langsam anzubahnen. Kam es anfangs vor, daß man lieber ein moralisches Lehrbuch dem Leser in die Hand geben wollte als den besten Roman, so war man später damit zufrieden, wenn man moralische Anmerkungen und den guten Willen des Schriftstellers gegenüber der Moral entdecken konnte. Schließlich aber verlangte man, daß die Moral in die Handlung hineinverwoben, aus ihr und durch die Helden und Charaktere wieder bemerkbar herausleuchten sollte. Nicolai sei der einzige Romanschreiber, wird uns versichert, der „seine Raisonnements mit der Handlung zu verbinden, sie selbst in Handlung zu setzen und ihnen dadurch Leben einzuhauchen" verstehe (B. N. 1776/150). Freilich mit Heinses „Laidion" (B. N. 1774/249) war man doch nicht ganz einverstanden. Wohl biete er schöne Ideen, Feinheit der Empfindungen, lebhaften und sinnlich vollkommenen Ausdruck, aber er lasse doch eine „beständige Wahrnehmung des großen Zweckes der Poesie" vermissen. Das war deutliche Absage gegen den „ästhetischen Immoralismus" des Sturms und Drangs, gegen jegliche Zwecklosigkeit der Dichtung überhaupt.

Wie die Gestaltung eines Romans dem Auge der Kritik vorschwebte, das wird erst allmählich in stärkerem Maße sichtbar.

Zunächst — in den Reiseromanen und Robinsonaden — ging man auf das Wie überhaupt nicht ein; denn es gab ja noch kein theoretisches Werk, aus dem man sich Kriterien hätte holen können. Die Frage der Gestaltung rückt erst nach 1750 mehr in den Vordergrund kritischen Wertens. Man ging von der Handlung, der „Geschichte" aus. Von ihr wird ein ununterbrochener Zusammenhang gefordert. Das bedeutet Verwerfung aller unromanhaften Einschiebsel, dann aber auch aller „ermüdenden und zum Ganzen nichts beitragenden Episoden" (S. B. 1762/52). Diese Betonung eines ununterbrochenen Ganzen ist Abwehr aller Romane, die wie etwa Lohensteins „Arminius" und andere Riesenromane die Handlung in ein Ewiges fortsetzen; schreckliches Beispiel hierfür auch die Amadis-Romane. Diese Forderung entsprach zudem dem Geiste einer Zeit, die auf Abrundung, Vollendung, Systembildung, die immer irgendwie auf ein Ziel losging. Ganz anders etwa der Sturm und Drang oder die Romantik, die gerade im Fragmentarischen eine dem Menschen eigentümliche Schaffensart erkannten. Das Ganze der Handlung verlangt eine Gliederung, die zumindest im Interesse des Lesers liegt. Sie ist psychisch notwendig. Eine dauernde, gleichgespannte Bereitschaft kann vom Leser nicht erwartet werden. So müssen die Erzählungen „durch stufenweise Entwikelung der Charaktere die Neugierde des Lesers" erhöhen (S. B. 1762/52). Solche „stufenweise" Gliederung bedeutet nicht ein dauerndes Ansteigen der Kurve, sondern zugleich, wie es an anderer Stelle einmal heißt, daß der Autor seinem Leser habe „Ruhepunkte geben" wollen (B. N. 1770/80). Schrittweise aufwärts müsse der Dichter den Leser führen, müsse ihn in der Spannung erhalten, ihn aber auch durch retardierende Episoden Kräfte aufsparen lassen, damit er die höchsten Augenblicke der Rührung mit voller Wachheit durchlebe. Damit ist zugleich ein neuer, tieferer, künstlerischer Gesichtspunkt gewonnen: die rhythmische Kurve gegenüber der bloß gradlinig ansteigenden.

Es könnte scheinen, als wäre die Handlung das Beherrschende im Roman. Sind die Ansichten bei den einzelnen Dichtern und Schriftstellern verschieden, so neigt die Kritik im allgemeinen echt zeitgemäß einer Bevorzugung der Charaktere zu. Das wird nicht wundernehmen in einer Zeit, da man auf Belehrung und Erziehung des Menschen ausging. Denn eben in den Personen, die in die Handlung verflochten waren, mußte ihr wesentliches Sein und Handeln zutage treten und als Vorbild oder dessen Gegenteil erscheinen. Jede Kritik wird also ein Wort auf die Zeichnung und Bedeutung der Charaktere verwenden. In den wenigen Romanbesprechungen vor 1750 findet sich nach dieser Seite hin noch keine Bemerkung. Aber dann wird der Charakter

geradezu zum Kriterium des Wertes eines Romans. Dieser offenbart schlechthin, welche Sittenlehre in einem Werke zum Ausdruck kommt. Die könne aber doch z. B. nicht brauchbar sein, wenn der Autor seinen Romanhelden als einen tugendhaften Menschen beschreibe und ihn trotzdem „mitten in seiner Frömmigkeit in offenbare Ausschweiffungen gerathen" lasse („Geschichte eines Candidaten" — S. Z. N. 1753/87). Die Kritik war noch nicht zu der Einsicht gelangt, daß ein vollkommener Tugendbold zumeist nicht viel mehr als eine Abstraktion eines lebendigen Menschen ist. Der damalige Wahrscheinlichkeits-Begriff konnte solche Gestalten in der Dichtung dulden, sie sogar verstehen und fordern, weil sie dem Leser zu Anregung und Vorbild dienen sollten. Der Schriftsteller ließ sich wohl auch einmal von einem anderen Wirklichkeitsbegriff leiten und geriet dann mit dem Kritiker deswegen zusammen. Mag er auch nur den guten, edlen Charakteren schlechte und lasterhafte gegenübergestellt haben, trotzdem protestiert die Kritik, überzeugt, daß in einem „unschuldigen Roman" dazu keine Veranlassung vorliege. Die Charaktere sollen vor allen Dingen der Wirklichkeit entsprechend dargestellt werden — leider schillert dieser Begriff so sehr. Der Held müsse überhaupt so fein gezeichnet und mit so einnehmenden Farben gemalt werden als möglich, damit er auf den Zuschauer rührend und sittlichend wirken könne (S. Z. N. 1762/52). Zehn Jahre später hat sich die Kritik bereits einen anderen Wahrheitsbegriff zugeeignet. Um sich deutliche Begriffe von einer Sache zu machen, dürfe man nicht von der Wirklichkeit absehen. „Der schöne Geist wird nie diesen Weg einschlagen können, wenn er nicht die Wahrscheinlichkeit beleidigen, und seine Charaktere anstatt individueller zu machen, in metaphysische Wesen verwandeln will" (B. N. 1771/86). Hier liegt ein tiefgreifender Wandel der kritischen Anschauungen vor, die durchaus schon den Geist des Sturms und Drangs atmen.

Im Gesamtleben eines Romans wird auch der Stoff in seiner Gesamtheit von der Kritik als Gegenstand kritischer Würdigung aufgegriffen. Im Anfang, da man es mit Robinsonade und Reisebeschreibungen zu tun hatte, lehnte man den Roman als Geschwätz und Aufzählung schlechter, unmoralischer, gottloser Dinge überhaupt ab. Auch die Lebensbeschreibungen, die Romanform angenommen hatten, teilten das gleiche Los. Es war ja keine Möglichkeit, ihren Wahrheitsgehalt nachzuprüfen. Nur wenn es Satire oder satirische Einschläge im Roman gab, konnte er auf bedingte Anerkennung rechnen. Im übrigen galt Roman nach alter Definition als Liebesgeschichte. Darüber waren nicht viele Worte zu verlieren. Wenn aber einmal ein anderes Thema, etwa die Freundschaft, zur Behandlung steht, dann merkt die Kritik

solchen Ausnahmefall mit Genugtuung an. Das Gebiet der Liebe, die in jeder literarischen Gattung heimisch ist, findet doch jedesmal eine Sondergestaltung. Im Roman sind Verführungen, Verkennungen und dergleichen seit jeher üblich gewesen. Damit war das Publikum immer zu gewinnen. Die Kritik freilich wollte derartige Dinge nicht leiden. Glücklich ist sie, wenn sie einen Verfasser findet, der solche Mittel nicht braucht, „um das Herz der Leser in erwartende Unruhe zu versetzen" (B. N. 1770/80). Abgesehen von diesen Variationen der Geschichte eines Romans oder einer Erzählung, kam es meist zu dem bekannten Schluß: die beiden Liebenden kommen endlich zusammen und feiern fröhlich Hochzeit. Selten einmal kommt es anders. Ein solcher Fall entgeht der Kritik dann nicht. „Die Heldin dieser Geschichte unterscheidet sich von ihren übrigen Romanschwestern dadurch, daß sie nicht am Ende sich durch eine Vermählung der Herrschaft eines Mannes überläßt; sondern ihre übrigen Tage der zärtlichsten Freundschaft widmet" (B. N. 1770/192). Das Publikum aber ist an das ewige Thema gewöhnt, und man vermutet sicherlich mit Recht sein Erstaunen, wenn ihm „das alltägliche Steckenpferd der Romanschreiber, die Liebe nur beihergeritten wird", wie es in Nicolais „Nothanker" geschieht (B. N. 1775/146).

Daß man hier zu sehr von äußerlichen Merkmalen ausging, daß man das Wesen des Romans noch nicht im Blick hatte, sondern ihn zu dem oft angedeuteten Zwecke brauchte, kann nicht verwundern. Der Mensch war noch nicht letzter Inhalt von Weltanschauung und Dichtung geworden, er war nur Träger von Ideen, die er verwirklichen sollte.

Als Anhang zu der kritischen Würdigung einzelner Punkte des Romans durch die schlesische Kritik muß noch ein Blick auf die Behandlung von Stil und Sprache geworfen werden. Nur ganz vereinzelt werden diese in eine kritische Betrachtung hereingezogen. Hie und da wird etwa ein Autor wegen einiger „ungeschickter Ausdrücke" zurechtgewiesen. Und doch hätte die Form stilistischen Ausdrucks in die Kritik hereingezogen werden müssen: nur eine abstrakte Kritik konnte in mehr ästhetischen Fragen hilflos sein. Sprache bedeutete eben dieser Zeit in der Hauptsache Bedeutungsträger, Sinnvermittler, weniger Gehalt und Gefäß, mehr Was als Wie. Differenzierung durch stilistischen Ausdruck war wohl vorhanden, aber nicht als Bedürfnis gefühlt und gefordert. So sind solche Bemerkungen ganz selten, wie die über Schummels „Empfindsame Reisen", daß der Autor „die dialogische Sprache des gemeinen Volkes in seiner Gewalt habe und sich ihrer bediene, ohne pöbelhaft zu werden" (B. N. 1773/32).

Es lohnt, in thesenhafter Kürze die gefundenen Ergebnisse

aufzureihen. Die schlesische Kritik (und die übrige deutsche Kritik in mehr oder weniger ähnlicher Weise) kämpft anfangs gegen die Heraufkunft einer dichterischen Gattung, die nicht als poetisch gefühlt wurde. Sie erkannte den Roman an, als er sich den allgemeinen Zeitforderungen fügte. Daß es sich hier um eine wahrhafte Kunstform handele, brachte die Kritik erst keimhaft zur Zeit des Sturms und Drangs zum Ausdruck.

d) Drama.

Bevor wir daran gehen, zu untersuchen, wie sich die schlesische Kritik zum Drama einstellte, gilt es, sich bewußt zu machen, daß es sich in jedem Falle um eine Kritik vom Buch her handelt, während die Kritik vom Theatersitz aus erst gegen 1775 in Schlesien einsetzte und eigenen Zeitschriften vorbehalten blieb. Außerdem darf man sich nicht wundern, daß die Beurteilung dieser Gattung erst verhältnismäßig spät — nach 1750 — einsetzte. Die „Gelehrten Neuigkeiten" bieten keinen einzigen kritischen Beleg dieser Art. Mochten immerhin die Lustspiele des Gottschedkreises bereits herausgekommen sein, jedenfalls ist ihre Reichweite nach Schlesien in der Kritik nicht spürbar. Es genügt, an den Tiefstand des deutschen Dramas, sonderlich der Tragödie und des Theaters zwischen 1700 und 1750 zu erinnern. Drama und Theater waren einander entfremdet. Erst Gottsched versuchte wieder beide einander zu nähern. Er machte sich selbst ans Schaffen, übersetzte und ließ übersetzen; regte andere zum Schaffen an. Dann entdeckte man Shakespeare; ein neuer, belebender Geist wehte herein. Lessing trat auf den Plan. Rousseau und Shakespeare gewannen Leben im Drama des Sturms und Drangs. Goethe trat auf, sprach im „Goetz" sein Bekenntnis zu dieser Bewegung; gewann später ein neues Verhältnis zum Drama der alte Einheiten. Alle diese Bestrebungen durchgreifen den Raum von 1750—1800. Es war eine Zeit der Befreiung von fremdem Einfluß und des Suchens nach einem Drama, das das eigene Wesen durch eigene Form offenbarte. Die Geschichte der schlesischen Kritik gibt ein Bild von diesem Durch- und Gegeneinander, diesem Ablehnen oder Zustimmen.

Literatur ist mehr als Wort und Buchstabe. Sie lebt. Sie bleibt nicht im engen Bezirk der Heimat ihres Schöpfers. Hinüber in fremde Bezirke drängt sie, sich weitend wie menschlicher Geist. Die Berührung im anderen Lande mit anderer Literatur bedeutet zumeist Einfluß. Mannigfache Einwirkungen ergeben sich so. Zuweilen finden sich Strahlpunkte, die durch ihr Sein über die Landesgrenzen hinaus bestimmend werden. Hier wären Männer

wie Shakespeare und Voltaire zu nennen. Oder von höchsten Einfluß wird eine ganze, zeitlich bestimmte Dramenproduktion wie die der französischen Klassik (Gottsched). Die Kritik spürt solche Zusammenhänge auf, ohne sie freilich in voller Schärfe zu erfassen.

Reiht man einmal die für die schlesische Kritik maßgebendsten Vertreter der dramatischen Theorie oder Praxis nebeneinander, so muß man zunächst (historisch) Gottsched anführen. Hier war einmal der Theoretiker, den erst Lessing ablöste, zum anderen sprach aus ihm die französische Klassik. In seinem Geiste urteilte man über die Dramen, bis er überwunden wurde. Das deutsche Wesen entschied sich gegen Gottsched und die französische, falsch verstandene Antike. Lessing und Shakespeare werden fast gleichzeitig wirksam. Weniger wird Lessing vom Briten gefördert, wenn er ihm auch die Wege ins Publikum bahnt und befruchtend wirkt für Theorie und Praxis des Dramas. Die Abwendung von den Franzosen war bereits durch die Schweizer vorbereitet worden. Dann hatte Johann Elias Schlegel der französischen Regelmäßigkeit die deutsche Freiheit entgegengestellt. Im neuen Zeichen des großen Engländers wurden Gottsched und die Franzosen überwunden. Noch ein anderes entfernte: die durch die Gottschedische „Kritische Dichtkunst" geforderten Personen eines Trauerspiels mußten den höchsten Ständen angehören. Hier vollzog Lessing mit seinem „bürgerlichen" Trauerspiel einen Einbruch, der von der Kritik lebhaft begrüßt und als angemessen beurteilt wird. Shakespeare konnte weiter Muster bleiben für die irrationale Bewegung des Sturms und Drangs, die Lessing seinem ganzen Wesen nach fremd war. An ihm orientiert sich Goethe im „Götz von Berlichingen". Doch Goethe ist nicht eingeschworen auf eine Richtung und Gestaltungsmöglichkeit: er ist der sich Verwandelnde, der auch die strenge Form des Dramas meistert; ein dramatisches Genie, dem die Kritik bewundernden Auges folgt. So bedeuten Gottsched, Lessing, Shakespeare, Goethe für die schlesische Kritik Höhepunkte, zumindest Richtpunkte und Wegzeichen.

Kritik des Dramas ist wieder Analyse wie auch schon bei Lyrik und Roman. Sie hebt jeweils verschiedene Momente und Elemente heraus, ihren Wert oder Unwert bestimmend. Von beherrschender Stärke zeigt sich vorerst die sogenannte Einheitslehre. „Einheiten" der Handlung, des Ortes und der Zeit übernahm die Poetik von den Franzosen, die auf Aristoteles zurückgegriffen hatten. In Deutschland fand diese Lehre Halt und Prägung wie Fanfare in Gottscheds „Kritischer Dichtkunst". Sein rationaler Kopf duldete keine Täuschung der Sinne. Wahrscheinlich mußten die Vorgänge auf der Bühne sein. Verstand trium-

phierte über die Phantasie. Erweitert wurde diese Lehre durch Batteux-Ramler. Schon von den Schweizern wurde ein Zwang dieser Regeln nicht mehr anerkannt. Wenn dann Lessing sich gegen die Einheit des Ortes und der Zeit wandte, die der Handlung aber notwendigerweise beibehielt, so spricht sich darin sein Kampf gegen die äußerlichen und nebensächlichen Dinge im französischen Drama aus. Mochte man sich immerhin auf Aristoteles berufen, so tat man es, wie Lessing nachweist, mit Unrecht, und selbst Corneille und Voltaire legten nach ihrem Sinn diese unverletzlichen Regeln aus. Aus anderen Voraussetzungen heraus ließen die Stürmer und Dränger die Einheiten fallen. Sie fanden in Shakespeare einen anerkannten Meister. In Goethe ist noch ein Ringen mit diesen alten Regeln zu spüren. Es braucht nur auf die Reihe: Götz—Stella—Iphigenie hingewiesen zu werden.

Nun, da wir die großen Linien gezeichnet haben, muß der Blick auf die Entwicklung dieses Problems innerhalb der schlesischen Kritik gerichtet werden. Anfangs bewegte man sich in den von Gottsched vorgezeichneten Bahnen. Man hält sich an die Regeln: denn die seien „Folgerungen, die man aus der genauen Betrachtung schöner Stücke gezogen hat" (S. B. 1755/172 ff.). Ihre Verletzung ergebe eine störende „Unwahrscheinlichkeit der ganzen Fabel". Der Kunstrichter könne daran erweisen „die Unverschämtheit, mit welcher der Dichter in zwey Stunden eine Begebenheit vorstellen will, die einige Jahre Zeit erforderte, auch durch einen niedergelassenen und wieder aufgezogenen Vorhang durch alle Weltteile oder wenigstens über einige Meilen weit reisen läßt" (s. v.). Also Einheit der Zeit und des Ortes sind streng zu beachten. Immerhin ist damit die Freiheit des Dichters noch längst nicht aufgehoben. Übel angebracht erscheine sie aber, wenn er die Einheit der Person nicht wahre: wenn er sie im ersten Akt großmütig, im zweiten als Tyrann, im dritten verliebt usw. zeige, und zwar „alles dieses ohne Ursache". Was hatte Gottsched verlangt — denn er spricht aus dieser Kritik —? Die Personen müßten von Anfang an so gezeichnet werden, daß man aus ihrer Gemütsbeschaffenheit ihre künftigen Handlungen als wahrscheinlich vermuten, und wenn sie geschehen, leicht begreifen könne. Die Charaktere müßten von Anfang bis zu Ende treu gewahrt werden. Diese Durchschaubarkeit entspricht durchaus einem rationalistischen Geiste. Eine gerade fortlaufende Linie, eine durchschaubare Gesetzlichkeit, ein Wesen ohne Rätsel soll der Charakter bedeuten. Mit Notwendigkeit ist solches gefordert.

Doch bereits zwei Jahre später ist die feste Gesetzlichkeit der Regeln nicht mehr beherrschend. Nicht so, daß ihre Sinnlosigkeit erwiesen wird, aber es sei ein „untrügliches Kennzeichen eines

kleinen Kunstrichters, wenn man bei Bemerkung der beleidigten Einheit des Ortes, ohne auf wichtigere Schönheiten zu sehen, in einen kalten Paroxismus verfällt" (S. B. 1757/35 ff. — Youngs Trauerspiele). Das klingt ein wenig Lessingsch oder gar Schweizerisch. Also, die Einheiten gelten nur als hinzukommende Schönheit, sie bedeuten schon nicht mehr Notwendigkeit. Gewiß, es gebe genug Stücke, in denen die Regeln peinlich eingehalten würden, aber sie hätten keinen Fehler, als nur diesen, „daß sie nichts wert sind". Es gebe Leute, die bestünden auf diesen Regeln, „weil ihr Herz bei höheren Schönheiten unempfindlich ist und sie hassen die dramatische Freiheit, weil sie Sklaven sind". Das zielt auf Gottsched und andere Einheits-Fanatiker. Man beachte außerdem, daß erstmalig an einem englischen Trauerspiel eine neue Ansicht und mit wahrer Genugtuung dargestellt wird. Dramatische Freiheit habe einen Shakespeare groß werden lassen, reiße die Kenner des guten Geschmacks vor Bewunderung hin. Aller Ingrimm entlädt sich auf die Irrlehrer und Bremsklötze dramatischen Wollens und Gestaltens. „Wenn er sich durch die bis zum Eckel angepriesenen Einheiten hätte fesseln lassen, so würde sein Gang regelmäßiger, aber weniger feierlich gewesen seyn" (s. v.). Seltsam auch, wie hier regelmäßig und feierlich einander entgegengesetzt werden. War nicht gerade die Befolgung der Einheiten mit wichtig geworden für ein hohes Drama? Aber das Pathos hatte seinen Sinn verloren, es war eine Äußerlichkeit geworden. Und eine neue Formel taucht auf: Einheit des Interesses. Sie wird aus Youngs Trauerspielen gefolgert. Trotz aller Knoten und Verwicklungen — so meint das — steht eine Gestalt oder Handlung im Mittelpunkt, der alles andere untergeordnet ist und zustrebt. Wieder verwendet die Kritik diesen Begriff bei Lessings „Miß Sara Sampson" (S. B. 1757/66). Stärkere Konzentration ist damit ausgesprochen. Kein Wort von der Einheit des Ortes und der Zeit fällt bei dieser Gelegenheit. Noch freilich bleibt die Einheit der Handlung, die Lessing immer wahrt, mag er sich gegen die anderen beiden Einheiten auch höhnisch Luft machen. Zerrissen freilich werde das einheitliche Gefüge der Handlung, wenn man „jede böse Handlung, auch die am entferntesten von dem Mittelpunkt der Fabel ist, auf der Schaubühne nicht ungestraft lassen" wolle (B. N. 1771/80 — Mercier „Le Deserteur"). Die Regeln, die man in der Gestaltung eines Dramas zur Anwendung kommen läßt, werden nun nicht mehr als von schönen Stücken abgeleitet angesehen, sondern sie seien als wahre Regeln aus der Natur selbst entlehnt. Das beweise Lessing an seiner „Emilia Galotti" (B. N. 1772/297). Das deutet auf immer stärkere Hinwendung zu einem mehr realisti-

schen Drama, auch dank Rousseaus neuem Evangelium. Einmal mußte das Wort „Natur" auch in diese Betrachtung durch die Kritik einbezogen werden. Das geschah völlig berechtigt am Vorabend des Sturm- und Drang-Dramas. Als dann der „Götz" das neue Wesen in neuer Form darstellt, muß die Kritik dem Publikum vermittelnd helfen. Könne man dieses Werk überhaupt Schauspiel nennen? „Er hätte es üblicher zuschneiden sollen, wenn diese Bezeichnung gerechtfertigt sein sollte" (B. N. 1774/36). „Unser Publikum verbindet meist aus Gewohnheit Schauspiel und Beobachtung der mechanischen Anständigkeiten miteinander, und demnach wird ein Stück ihm schlecht behagen, das es aufs grausamste mishandelt, doppelte Handlung hat, viele Jahre... und an zwanzig anderen Örtern spielt" (B. N. 1774/37). Wenn der Kritiker solche Anschauungen vom Publikum aussagt, so schließt er sich, wie es scheint, davon aus. Er ist längst freier und unabhängiger gegenüber diesem neuen, allenthalben regsamen Geist geworden. Es ist ja leicht begreiflich, daß die größere Allgemeinheit noch an den drei Einheiten festhielt und durch die Bühnendarbietungen notwendig darin festgehalten wurde. Kein Wort der Erklärung weiter, weder Abweisung noch Zustimmung. Der Kern, versichert die Kritik, entschädige. Goethe ginge hier wohl über Shakespeare hinaus, aber — so heißt es später — er „strebte keineswegs nach dem Umsturz der hergebrachten theatralischen Mechanismen". „Götz" könnte den Gegenbeweis liefern, aber Goethe schrieb auch einen „Clavigo". Was in Goethe lebendig gewesen sei, das sei der Wille gewesen, sich „nicht von Aristoteles tyrannisiren, sondern seinen Stoff über sich schalten und walten" zu lassen (B. N. 1774/373). Das war die gerade Umkehr und letztlich radikalste Abkehr von Gottschedischem Geiste, die aus dieser Erkenntnis aufleuchtet. Ja, hier kommen eigene Gedankengänge Goethes aus späterer Zeit zum Vorschein, wenn er sagt: „Wenn es auf der einen Seite eine Thorheit gewesen wäre, die drei Einheiten im „Götz" zu beachten, so würde es andererseits gegen alle Empfindungen des Schönen verstoßen haben, hätte ich meiner „Iphigenie" einen romantischen Aufputz geben wollen" (zu Soret: 14. 3. 1830). Als dann im Drama des Sturms und Drangs die Verletzung der Einheiten gang und gebe ist, stellt die Kritik nur fest, daß, etwa bei Klingers „Otto", das aristotelische Zeitmaß überschritten sei; kein wesentlicher Fehler. Indes erst allmählich ringt man lange einwohnende Auffassungen und Lehren nieder. Aber der Sturm und Drang erfährt für diese Neuerung keine Abweisung durch die schlesische Kritik. Sie wird anerkannt.

So gewahrt man denn in der schlesischen Kritik den Wider-

schein der Anschauungs-Auseinandersetzungen, wie sie Deutschland im 18. Jahrundert durchziehen. Dann zieht Lessings freiere Ansicht ein und bleibt wesentlich wirksam, zumal das Drama des Sturm und Drangs hinsichtlich der Einheiten-Frage nicht als Vorbild aufgestellt wird. Am Ende diskutiert man sie gar nicht mehr.

Eine weitere oft umstrittene Frage ist, ob der Plan (Fabel) oder die Charaktere den Vorrang haben sollen. Je nachdem scheidet man theoretisch Charakter- von Handlungsdrama. Das Übergewicht liegt bei jenem mehr im Innerlich-Seelischen, bei diesem in Begebenheiten der äußeren Umwelt. Aristoteles hatte im 6. Buch seiner Poetik vom Standpunkt des griechischen Dramas aus Begebenheiten und Fabel den Endzweck der Tragödie genannt und die Ansicht ausgesprochen, es könne wohl ein Drama ohne Charaktere, aber nicht ohne Handlung geben. Diese Ansicht wirkt fort, und so schließt sich Gottsched ihr folgerichtig an, während etwa Bodmer, an englischen Anschauungen orientiert, die Charaktere voranstellt. Den Gegensatz zu französisch-klassizistischer Typisierung findet die Kritik bei Young, nämlich „die richtig gezeichneten und bis zur Grenze, die den Menschen von den Engeln trennt, getriebene Charaktere". Oder es heißt, Youngs Tragödien seien „vollkommen charakteristisch" (S. B. 1757/35). Das meint eben, daß ihre Absicht auf Charakterdarstellung ausgeht. Es ist kaum eindeutig festzustellen, wie die Kritik zu dieser Frage stand, zumal auch in dem Stück, das die Kritik vor sich hatte, nicht immer mit Notwendigkeit das Hervorragen eines dieser beiden Momente als ausschlaggebend erkannt werden konnte. Im Sturm und Drang jedenfalls wird eine Bevorzugung des Charakters vor der Handlung wesensgemäß gefordert und geleistet.

Dem ganzen Drama liegt ein Plan zugrunde. Innerhalb desselben werden Begebenheiten und Personen wichtig. Die Begebenheiten hatten entweder eine mehr primäre oder sekundäre Stellung innerhalb des Ganzen. Die einzelnen Begebenheiten machen zusammen das Ganze aus. Von diesem her gesehen bekommen Verwicklungen und Knoten wie deren Lösung ihre Bedeutung als gestaltende Triebkräfte: ein einheitliches Interesse durchwaltet den ganzen Aufbau des Handlungsgefüges. Die Situationen sind unmittelbar dazu berufen, etwa im bürgerlichen Trauerspiel, Empfindungen hervorzurufen, sobald der Zuschauer die Möglichkeit hat, sich in sie zu versetzen. Hatte man bei Lessing noch die „Simplizität des Planes" bewundert, so sollte man auf einmal beim „Götz" eine doppelte Handlung zulassen. Hier sei Shakespeare in seinen Ausschweifungen kopiert, urteilte man. Und doch, wenn man die einzelnen Episoden, die außerdem

das Gesamtbild aufzulösen schienen, missen sollte, so würde man manch treffliches Sittengemälde, was durchaus notwendig im Rahmen des Ganzen sei, verlieren. Der Kritiker brauchte sich nicht für oder gegen Goethe zu entscheiden. Er läßt ahnen, daß das Stoffliche wohl die Ursache dafür gewesen sei, daß Goethe von der Forderung der „Simplizität des Planes" abgewichen sei. Bei „Clavigo" fand man sie wieder vor. Der Simplizität entsprach, wenn möglichst wenig Episoden die gerade Linie durchbrachen. Die Forderung ging auf eine möglichste Verwebung dieser in das Gesamtgefüge und auf möglichste Beschränkung, weil sie zu leicht den Bau des Dramas sprengen oder zur Unübersichtlichkeit führen könnten.

Von Wichtigkeit müßte die Frage der Exposition sein. Für einen Rationalisten ist es unmöglich, daß etwas ohne Ursache geschieht. Aber dieser Begriff ist selten in der schlesischen Kritik. Entweder war er selbstverständlich oder die Kunst der nachholend-klärenden Einfügung war noch nicht spruchreif geworden. Nur in Lessings „Emilia Galotti" wird diese Kunst der Exposition bewundert. Später ist noch einmal bei Lenzens „Neuem Menoza" (B. N. 1774/372) die Rede davon, wie einzelne Szenen ausnehmend gut vorbereitet und angelegt seien.

Inzwischen ist die Vorbereitung für das Problem der Charaktere geleistet worden. Sie sind Personen, die leidend und — oder handelnd das Drama beleben. Wie müssen sie gezeichnet werden? Mannigfache Möglichkeiten ergeben sich. Zumeist hatte man die Helden in Edelsinn wie in Häuslichkeit idealistisch übersteigert. Eine kritische, menschliche Zeit und Gesellschaft will menschlichere Helden auf der Bühne sehen. Und so werden bei Young „richtig gezeichnete und bis zur Grenze, die den Menschen von den Engeln trennt, getriebene Charaktere" gefunden. Dieses Verlangen nach Charakteren, die ihre, dem einfachen Menschen, ja dem Menschen überhaupt unerreichbaren Höhen verlassen, wird noch mehr und wahrhaft befriedigt durch das bürgerliche Trauerspiel. Das Wort sagt es selbst. Der Held braucht nun nicht mehr, wie noch Gottsched forderte, von hohem Stande zu sein, sondern er kann Mensch der größeren Zahl sein. Das sei das Verdienst der Engländer. „Sie erwählten zu der Hauptrolle ihres Gedichts eine Person, die, was ihr äußeres Verhältnis anbetrift, der größten Menge ähnlich kam" (S. B. 1757/66 — „Miß Sara Sampson"). Das bedeutet ein Ungeheures. Nun wird der Bürger fähig für Konflikte und Handlungen, die sonst nur Königen und dergleichen in der Tragödie vorbehalten waren. Auf die Gestaltung dieser Charaktere aus der Bürgerwelt komme es an: sie müßten gut „gemalt" werden; sie müßten gegenein-

ander in ein „richtiges Verhältnis" gesetzt werden. So sei z. B. der Charakter Adams von Klopstock „auf eine ausnehmende Art, besonders in dem entscheidenden Augenblicke seines Todes gemalt worden" (S. B. 1757/108). Um die Eigenschaften tragischer Charaktere zu erläutern, verweist die Kritik auf die „Emilia Galotti". Über diese Eigenschaften hatte sich Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" geäußert. Er hatte von dem Helden einen gewissen Fehler gefordert. Er glaubte, die einzige richtige Ursache darin gefunden zu haben, daß ohne solchen Fehler, der das Unglück über den Helden bringt, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden. Das eine sollte in dem andern gegründet sein. Dieser Charakterfehler offenbare sich zumeist in falscher Handlungsweise. Zur Charakterisierung einer Person trägt nach Ansicht der schlesischen Kritik auch bei, wenn sie als national gebundene wie der „Götz" gezeichnet wird. Das bedeutet in der Tat einen Vorzug, sobald man sich von ausländischer Nachahmung freimachte und den Blick auf deutsches Wesen und deutsche Geschichte wandte. Hatte das rationalistische Dichten und Denken die Personen eines Dramas möglichst herabgemindert in der Zahl, so begegnen im Sturm- und Drang-Drama zuweilen eine Unmenge von Personen. Das wird von der Kritik als neu empfunden. In Klingers „Otto" traten 38, bei Lenz irgendwo 23 auf. Die Kritik empfand diese Neuerung weder als störend noch verwirrend.

Sucht man nach etwas, das den Bau des gesamten Dramas zusammenhält und für den Zuschauer reizvoll erscheinen läßt, sein Interesse wachhält, so findet man das Moment der Spannung. Die ist freilich nur Mittel zum Zweck. Sie hält gefangen, sie zwingt, dem Gange der Handlung zu folgen und erreicht so ihre Wirkung. Die Kritik arbeitet nur zuweilen mit diesem Begriff.

Eine der wichtigsten Errungenschaften des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiet des Dramas ist zweifellos die Schöpfung des bürgerlichen Dramas. Gelegentlich hatte schon Gottsched dieses Wort verwandt, aber antithetisch scharf gebraucht es erst Lessing, um es gegen das heroische Drama abzusetzen. Er konnte sich dabei an Bewegungen anschließen, die von Frankreich, besonders aber von England ausliefen. „Das zuerst in England zu Macht und Selbstbewußtsein aufgestiegene Bürgertum wollte im Drama seine sittlichen Grundsätze, sein stolzes Klassenbewußtsein und seine Lebenshaltung wiederfinden".[41] Aus Anregungen von Lillos „London Merchant" und Richardsons „Clarissa Harlowe" schuf Lessing 1755 seine „Miß Sara Sampson". Dieser für die Ent-

[41] „Bürgerliches Drama" (H. Schauer) — Merker-Stammler, S. 161.

wicklung des deutschen Dramas wichtige Einsatzpunkt ist von der schlesischen Kritik als solcher erkannt und gewürdigt worden. Es ist bemerkenswert, daß sich der Kritiker hier offen auf die Seite des Bürgertums stellt, während die „Gelehrten Neuigkeiten" so manchmal dem dichtenden Adel zu Liebe ein schmeichelndes Wort sagten oder ihre Kritik entschuldigen zu müssen glaubten. 1757 aber heißt es: „Der Zeitpunkt ist noch nicht lange verflossen, da man in der Überredung stand, es wäre keine andere Tragödie möglich als die, worin der Held allemal eine solche Person war, welche sich durch ihren erhabenen Stand von anderen unterschied. Man glaubte, nur Könige, Kriegshelden und die vornehmsten Staatsbedienten, wären der einzige würdige Gegenstand der tragödischen Handlung, weil man keine andre Muster beim Aeschylus, Euripides und Sophokles fand, und weil Aristoteles von keinen als diesen in der Poetik gehandelt habe" (S. B. 1757/66). Es mag wenigstens einmal darauf hingewiesen werden, wie stark zumindest die theoretische Abhängigkeit von der Antike war, wie man sie aber falsch verstand, falsche Folgerungen aus den Beispielen zog. Jetzt wird der Schlag geführt gegen das heroische Drama der Franzosen und die Gottschedische Dramentheorie, die von ihnen abhängig war. Nicht schöpferische Tätigkeit zeigt sich in dieser Verflechtung mit der Antike, sondern ein blind-unterwürfiges Hinnehmen, wie man es den Franzosen nachsagte. Denen setzt die Kritik die Engländer entgegen. Diese, „welche nicht bloß den gemessenen Schritten der Alten sklavisch nachgingen, weil sie die Natur zu Erfindern bestimmt hatte, bereicherten die dramatische Poesie mit einer neuen Gattung des Trauerspiels" (s. v.). So waren die Engländer in einem tieferen Sinne der Antike verbunden: sie nahmen sie in Freiheit in sich auf. Worin aber bestand diese bedeutsame Neuerung? „Sie erwählten zu der Hauptrolle ihres Gedichtes eine Person, die, was ihr äußeres Verhältnis anbetrifft, der grösten Menge ähnlich kam" (s. v.). In diesem einen Gedanken wird der fundamentale Umbruch aufgewiesen, der im neuen Drama zur Geltung kam. Denn es handelt sich ja nicht allein darum, daß anstatt der Könige und dergleichen jetzt Bürger auf der Bühne erscheinen, sondern daß der Bürger, der vorher nur im Lustspiel taugte, jetzt fähig gemacht wird, tiefste seelische Konflikte zu erleiden und darzustellen. Er wird fähig zur Tragik. Auch sein Leben ist von tragischem Erleben durchzogen. Und damit geht ein anderes Hand in Hand. „Wenn man einige Einsichten in die Natur der dramatischen Poesie besitzt, so wird man die Vorzüge, welche das neuere Trauerspiel vor der alten Tragödie hat, leicht zu entdecken vermögend seyn: man wird wissen, daß die bürger-

liche Tragödie weit vollkommner die eigene Absicht dieser Art von Gedichten erreicht" (s. v.). Lessing vermochte in seiner „Miß Sara" in hervorragendem Maße dieser Absicht gerecht zu werden. „Der stufenweise sich erhebende Affekt, welcher die Seele des Zuschauers desto stärker rührt, weil er mehr Anteil wegen der nähern Ähnlichkeit an demselben nehmen kann, die mehr übereinstimmigen Sitten ..." — das alles kommt dieser Absicht entgegen. Auf die Erschütterung mußte die Tragödie abzielen. Aber wie konnte sie tief gehen, wenn man Gestalten vor sich sah, die zuweilen in eine recht unwirkliche Höhe hinaufgesteigert waren. Nur wenn man sich auf der gleichen Ebene mit dem tragischen Menschen befand, konnte Tragödie ihren Sinn erhalten. Als Sohn der Zeit hatte auch Lessing einen moralischen Zweck der Tragödie gefordert. Er sah ihn in der berühmten „Katharsis" d. i. Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht, nicht Schrecken, wie man bisher übersetzt hatte. Diese Deutung ist nach Lessing deshalb wesentlich — die nämlich: Furcht sei das auf uns selbst bezogene Mitleid —, weil bei solcher Auffassung nicht mehr hohe Standespersonen, sondern Charaktere der bürgerlichen Klassen, die dem Zuschauer ein auf sich selbst bezogenes Mitleid ermöglichen und natürlich machen, für die Tragödie erforderlich sind. Man könnte fragen, wie der Kritiker zu solcher Anschauung kam. Nun, einmal lagen die Gedanken wie in der Luft und waren bereits im Roman und durch die moralischen Wochenschriften stark verbreitet worden. Es kam also das bürgerliche Drama folgerichtig und gelegen. Zudem brauchte die Kritik nur die „Miß Sara" in ihre Ausdrucksweise zu übersetzen. In späteren Besprechungen kommen diese Gedanken erneut zum Ausdruck. Bei Klopstocks „Adams Tod" gewahrt man diese Ausweitung, ein „Interesse von allgemeinstem Umfange", „das ganze menschliche Geschlechte nimmt an dem Schicksal Adams teil" (S. B. 1757/108). Das wäre schließlich die ideale Tragödie, die alle Standesgegensätze übergreift.

Die Verbürgerlichung eines bereits anders gestalteten Stoffes wird an Bodmers „Ödipus" aufgewiesen. Er habe diesem Stoff einen Schwung gegeben, „nach welchem das Unglück, das dem Ödipus begegnet, in die Ordnung der gewöhnlichen jammerreichen und grauenvollen Begebenheiten fällt" (S. B. 1762/39).

Daß es sich bei der bürgerlichen Tragödie um etwas Neues handelt, wird noch 1771 an einer Kritik von Merciers „Deserteur" (B. N. 1771/79) sichtbar. Man ist stolz auf die deutsche Errungenschaft und ihre siegreiche Durchkämpfung. „Wir haben nicht nöthig, sowie in Frankreich das bürgerliche Trauerspiel mit Apologien zu begleiten, und den noch schwankenden Liebhabern

durch Lobeserhebungen zu empfelen. Unser Parterre findet einen Geschmack an demselben, der ihm Ehre macht." Man erklärt sich das so: „Vielleicht sind einige vortreffliche deutsche Stücke von der Art, welche die ersten waren, Ursache, daß man eine überwiegende Neigung gegen dasselbe überhaupt gefaßt, vielleicht auch der Nationalcharakter, welcher diese Gattung von Drama mehr als der französische begünstiget". Damit ist das bürgerliche Drama bezw. die bürgerliche Tragödie in Schlesien aufgenommen. Lessings Tragödien nahmen Kritiker und Publikum gefangen. Und was noch Widerstand leistete, suchte die Kritik durch ihre Beweisführung niederzuwerfen. War diese Auffassung und Annahme einmal allgemein geworden und verstand man, sie nicht in jedem Falle als notwendig zu fordern, so brauchte kaum jemals wieder ein Wort darüber gesprochen zu werden. Und in der Tat, diese Gedankengänge beschäftigen die schlesische Kritik nicht wieder.

Es muß noch versucht werden, ein Bild von der Kritik zu geben, die sich auf Stil und Sprache richtet. Hier liegt allerdings wenig Material vor.

Sprachlich werden etwa Voltaires „üppige" Schilderungen in der „Pucelle" abgelehnt.

Bei Klopstocks „Adams Tod" fessele der „erhabene Schwung in den Gedanken, die lebhaftesten Bilder und die rührendsten Empfindungen". Alles das sind Momente, die man auch sonst bei Klopstocks Dichtungen feststellte.

In Lessings „Emilia" bewundert man die „Zaubereien des Dialogs."

Goethes Sprache im „Götz" lebe aus der „Fülle des Herzens". Sein Ausdruck sei nicht schwülstig und nicht burlesk. Denn leicht nötige die Fülle des Gefühls, die Gedanken in ein etwas prunkhaftes Gewand zu kleiden; andrerseits könne man in der Hitze und Spontaneität des Ausbruchs gar leicht in freiere und trivialere Wendungen fallen. Nur gelegentlich laufe ihm etwas „Unedles" unter. Das allzu Abgerissene des sprachlichen Ausdrucks wird als „coupiert" bezeichnet. Es war jedenfalls ungewohnt und neu. Goethe habe die Sprache in seiner Gewalt. So entdeckt man in „Erwin und Elmire" einen „Dialog voll Schrot und Korn". Außerdem eigne ihm ein „origineller Ausdruck, der auch kühn", „kräftig", „leidenschaftlich" sich darstelle.

Warum gab die Kritik hier so wenig? Einmal spielte das ästhetische Moment überhaupt noch keine wichtige Rolle. Der Hauptnachdruck lag auf dem Gedanken und Sinn des Dramas. Sprachliche Formung als Ziel wurde der Kritik deshalb noch

wenig sichtbar. Zudem mochte man diese Dinge wohl noch eher in Lyrik und etwas weniger im Roman beachtlich finden.

Von dem Werk und dem Dichter wird man auf das Publikum geführt. Denn das Drama ist ja nicht um des Dichters und des Kritikers willen geschrieben, sondern es will wirken, sei es als Buch, sei es als Vorstellung: es wendet sich an einen größeren Kreis. Von dieser Beziehung zwischen Werk und Publikum und, wie sie der Kritiker sieht oder wünscht, wird nun zu reden sein.

Jede Tragödie hat nach Aristoteles einen Zweck: Katharsis der Leidenschaften durch Furcht und Mitleid. Gottscheds Ziel war nur, Verwunderung, Schrecken und Mitleid der Zuschauer zu erreichen. Lessing untersuchte dann die angeblich angewendete Lehre des Aristoteles und mußte falsche Anschauungen und Auslegungen zurückweisen. Er fand sie etwa bei Corneille: dessen Auslegung war rein moralisch gerichtet; ihm kam es auf die „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fähigkeiten" an. Diese wenigen Worte genügen, um die Auffassung der schlesischen Kritik zu diesem Punkte darzustellen.

Zum ersten Male wird bei der „Miß Sara" von einer Absicht der Tragödie geredet. Sie könnte dadurch erreicht werden, weil es sich hier um ein bürgerliches Trauerspiel handele. Auf Rührung des Zuschauers (bezw. des Lesers) ist abgezielt. Um so stärker wird sie sein, je mehr man sich in die Lage der dargestellten Personen hineinversetzen kann. Der Bürger fühlt und spürt, was da vor sich geht, das kann auch ihn genau so treffen. Furcht ergreift ihn. Die ist nach Lessing auf uns selbst bezogenes Mitleid. Auf Teilnahme am Schicksal fremder Personen kommt es an. Und doch sind sie gar nicht fremd. So nehme „das ganze menschliche Geschlecht an dem Schicksal Adams teil" (S. B. 1757/108). Eine Flut rührendster Empfindungen ströme auf den Aufnehmenden über. Und auf dem Höhepunkt der Empfindungen lösen sich Tränen aus. Rührung will der empfindsame Mensch, will der damalige Zuschauer. Selbst das unempfindlichste Herz dürfe von ihr nicht verschont bleiben. Immer wieder spricht die Kritik in dieser Weise. Noch 1772 wird von der „Emilia Galotti" gesagt: es möchte „in Rührung und Unterricht . . . sobald kein Trauerspiel der Galotti gleichen". Der Zuschauer müsse mit den Personen des Dramas mitempfinden. Begeistert spricht der Kritiker von der „Stella" und zugleich als Freund der Empfindsamkeit: „Wer nur noch einigen Sinn für das Schöne und einige Empfindsamkeit in seiner Brust verwahret . . . wird durch Göthens Magie alle Zugänge geöffnet sehen und Freude und Trauer in ihrem Wechsel und aller Stärke mitempfinden" (B. N. 1776/34). Beachtlich ist, daß nun neben der bloßen Empfindsamkeit auch eine

ästhetische Anlage zur Aufnahme gefordert ist. Das bedeutet, daß Wille zum Schönen und Wille zur Moral in gleicher Ebene stehen. Der Standpunkt des Nur-Moralischen ist verlassen. Das Ästhetische gewinnt sich einige Bedeutung. Wir stehen damit bereits in der Zeit des Sturms und Drangs.

Das Moralische stand immer im Vordergrunde fast der ganzen Literatur des 18. Jahrhunderts. Mit immer frischer Kraft wurden die Dichter und Schriftsteller vom Kritiker auf das erhabene Ziel der Menschenerziehung hingewiesen. Aus solchem Geiste heraus werden Voltaires „pöpelhafte Zoten" unter Protest abgelehnt. Freilich müssen ebenso Tugenden wie Laster dargestellt werden, aber doch als Gegensätzlichkeiten. Der Bösewicht muß im Drama seine verdiente Strafe erfahren, genau wie im Roman. Aber die Ansichten verschoben sich im Laufe der Zeit dahin, daß man auch dem ästhetischen Gesichtspunkt einige Berechtigung zugestand. So erkennt z. B. die Kritik eine unnötige Erweiterung, ja Übertreibung der schriftstellerischen Gerechtigkeit darin, daß es bei Merciers „Deserteur" so weit kommt, daß „keine böse Handlung, auch die am entferntesten von dem Mittelpunkte der Fabel ist, auf der Schaubühne ungestraft" bleibt (B. N. 1771/80). Die Forderung der Moralität wird indes niemals so stark gestellt, wie man sie im Roman sucht. Die Bühne galt ja allgemein als moralische Anstalt, zumindest war sie der Versuch, in dieser Hinsicht zu wirken.

Was vollends das religiöse Gewissen des Kritikers anlangt, so war es immer auf der Hut gegen die Giftträger aus dem gegnerischen Lager. Voltaire muß wieder den Reigen der Religionsspötter eröffnen, und was er sich in der „Pucelle" leistet, wird als Frechheit gebrandmarkt, „das, was uns die Religion heilig zu halten befiehlt, mit den unflätigsten Zoten zu vermengen" (S. Z. N. 1755/163). Wegen ihrer geringen Frömmigkeit hatte man auch Wielands „Johanna Gray" beanstanden müssen. Glücklicher habe ihn Bodmer mit einem gleichnamigen Drama verbessert. Auch dessen „Ödipus" habe eine solche Gestaltung erfahren, daß man nicht „auf gottlose Begriffe von der göttlichen Vorsehung verfallen" könne (S. B. 1762/39). In diese Sphäre der Religion durfte kein Einfall versucht werden.

Ein anderes Problem, das freilich nur aufgeworfen wurde, war, „ob das Theater ein schicklicher Ort für die Anwendung der Lehren der Religion sei: denn nicht nur Menschenliebe, auch Religion wird hierin geprediget". (B. N. 1771/79 — Merciers „Deserteur".) Wieder macht sich das Vordringen einer ästhetischen Betrachtungsweise geltend. Trotzdem duldete die schlesische Kritik auch späterhin keine Verunglimpfung der Religion; aber sie ging

nicht so weit, wie Tralles in seinem Buch wider Lessings „Nathan". Ein enger Standpunkt hinsichtlich des Religiösen ist in der Kritik nicht bemerkbar. Der Gedanke der Toleranz beherrschte im allgemeinen die kritischen Geister.

Die Prinzipien, die die schlesische Kritik bei ihrer abstrakten Beurteilung des ernsten Dramas leiteten, sind die bereits aufgewiesenen: Wahrheit in Charakteren und Handlung oder zumindest Wahrscheinlichkeit, die ihren Grund in rechtem Ansatz und richtiger Zeichnung findet. Damit ist verbunden die Forderung der Klarheit und Übersichtlichkeit. Ein strenger Aufbau, freilich frei von jedem unnatürlichen, bloß theoretischen Zwange, soll dem Drama seine Gestalt geben. Das Drama gilt von vornherein als Kunstwerk. Die Kritik folgt dem Zuge der Zeit und löst sich immer mehr von einer Bevormundung durch äußerliche Regeln. Auch dem Gefühl verstattet sie allmählich Eingang. Der Sinn des Dramas wird in seiner moralischen Wirkung gesehen.

Das Lustspiel.

War dem ernsten Drama ein größerer Raum zugewiesen worden, so genügt es, das Lustspiel in der Kritik als Anhang zu behandeln. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß viele Dinge, die die Kritik untersucht, in beiden zur Besprechung kommen. Wiederholungen können deshalb entbehrt werden.

Gottsched hatte sich auch für das Lustspiel seine Regeln gebildet. Jede Willkür war verpönt. Seiner Reform fiel auch der ungebundene Hanswurst zum Opfer. So raubte er dem Lustspiel die letzten Beziehungen zum Naiv-Volkstümlichen. Neues Leben war der Komödie erst gegönnt, als sie sich an Holberg und seine Darstellung derbschlächtiger, blutvoller Kleinbürgertypen anschloß. J. Chr. Crüger und J. E. Schlegel sind Etappen auf dem Wege zum deutschen Lustspiel. Der empfindsam-belehrende Gellert griff das „weinerliche Lustspiel" auf. Chr. F. Weiße brachte dann einen gewissen Abschluß vor Lessing.

Weißes „Poeten nach der Mode" (S. B. 1759/23) gaben der schlesischen Kritik Anlaß, sich einmal mit dem Lustspiel zu befassen. Inhaltlich behandelt dieses Stück die damals viel erörterten Gegensätze zwischen den Gottschedianern und den Seraphikern. „Ein extra lustiges Stück! ... Das Komische breitet sich über das ganze Lustspiel aus" — urteilt die Kritik. Aber es fehle ihm etwas. „Es würde auf einem Theater, wo der Arlequin durchgehends die herrschende Rolle spielt, ausnehmenden Beifall erhalten." Gottsched hatte den Hanswurst ausgerottet; die

schlesische Kritik wünscht ihn wieder zu sehen; Lessings Verdienst ist, daß er ihn wiedererweckte. Dann schuf er selber ein originales Lustspiel und konnte damit auch auf diesem Gebiete zum Muster genommen werden. Die „Minna von Barnhelm" fällt leider in eine Periode, wo Schlesien keine literar-kritische Zeitschrift hatte. In kurzen Bemerkungen wird gelegentlich auf die vorbildhafte Gestaltung, den präzisen Dialog, die gedankenreiche Kürze und das „rasch lebende Ganze" jenes Stückes zurückverwiesen.

Es gab ja wenig deutsche Lustspiele. So mußte man eben aus der Fremde holen, was man brauchte. Von dieser Sicht her werden „die Bemühungen des Herrn Pfeffels, das deutsche Theater mit französischen nach unserm Geschmack abgeänderten Stücken zu bereichern, Kennern jederzeit schätzbar bleiben; wenn auch in Absicht auf die Wahl verschiedenes einzuwenden wäre" (B. N. 1771/55). Anerkannt wird in diesen Lustspielen auch ihr Ziel, „den französischen Adel von den Vorurteilen gegen die Kaufmannschaft zu heilen" (B. N. 1771/56). So wird damit auch das „bürgerliche" Lustspiel als berechtigt und notwendig anerkannt. Denn mit dem Moment der Belustigung wünscht man zugleich das der Lehre verbunden zu sehen.

Freilich traten manche Lustspiele mit dem Anspruch originaldeutsche zu sein auf, sie fielen trotzdem bei der Kritik durch, wie z. B. „Die Seelengeographie; ein deutsches Original-Lustspiel in 5 Aufzügen" (B. N. 1773/3). Der vorsichtige Verfasser hatte sich zwar selber ein wenig kritisiert: „zu wenig Handlung ... zu wenig interessant ... unnütze Szenen ... überflüssige Personen ...". Das genügte indes der Kritik noch nicht. Sie wünscht, daß „das ganze Geschwätze" ungedruckt geblieben wäre. Erfindung, Plan, Situationen, Dialog: alles sei erbärmlich. Und dann wieder die alten Requisiten! Die Bedienten führen sich am dümmsten auf, und es sei nur verwunderlich, daß es der Autor nicht zu der üblichen Prügelei kommen lasse. Lessing hatte im 17. Literaturbriefe sein Urteil über die früheren Lustspiele dahin gebildet, daß sie meist in Verkleidungen und Zaubereien bestünden; die witzigsten Einfälle wären noch die Prügeleien. Also, nicht einmal soviel Witz findet sich in der „Seelengeographie"?!

Der Sturm und Drang bebaute auch das Gebiet des Lustspiels. An die Stelle des Berechneten tritt das Improvisatorische, an Stelle des Künstlichen das Natürliche. Gefühlsberauscht sind diese neuen Lustspiele. Die „mechanischen Einrichtungen" werden von der Kritik als dem ernsthaften Drama gleichbefunden. Lenzens „Hofmeister" (B. N. 1774/246) gleiche in diesem Betracht dem

„Götz". Freilich „die öfteren Sprünge rücken den Leser etwas gewaltsam fort, ohne ihn jedoch aus dem Gleise zu bringen". Das Spielerische, Überschäumende, Sprunghafte des geniehaften Bauens war einem rational-logischen Kopfe etwas neu und ungewohnt. Und doch verleumdet man es nicht, man sucht es zu verstehen. Die große Personenzahl war der Kritik ebenfalls neu. Aber ihre Bedeutung vermag diese doch erst zu gewinnen, wenn jede Person „ihren individuellen, dem gemeinen Leben entwendeten Charakter hat". Das ist in der Tat, wie die Kritik richtig erkennt, von dem neuen Lustspiel geleistet. Und noch ein anderes bewundert man: „Man siehet und höret jedesmal die handelnde Person: so aus dem Munde genommen, charakterisierend und anschauend ist jedes Wort, das in sie gelegt ist" (s. v.). Diese individuelle, psychologisch-realistische Zeichnung der Charaktere, die bekanntermaßen im Lustspiel schwerer ist als sonst, entzückt immer wieder die schlesische Kritik. Es bedeutet für sie ein solches Lustspiel geradezu eine Erholung aus dem ewig Typischen, Abgebrauchten und Unwahren früherer Stücke. Die Einheiten werden auch im Lustspiel niemals so weit aufgegeben, daß man über ihre allzu willkürliche Verletzung hinwegsehen sollte. Lenzens „Neuer Menoza" (B. N. 1774/372 ff.) hat sie aufgegeben. Er habe also vielleicht von dieser Seite einen Angriff zu fürchten, „da er durch keine wahre Geschichte gebunden ist", wie es beim „Götz" der Fall sei. Das würde ihn entschuldigen, so aber habe er die Einheiten wohl aus „bloßem Kitzel" verletzt. Das Ergebnis entspricht also genau dem im ernsthaften Drama vorgefundenen.

Übersetzungen.

„Es gibt wohl keinen Begriff eines ursprünglich rein sprachlichen, dann dichterisch-literarisch angewandten Verfahrens, dessen Inhalt derart vieldeutig, umstritten und durch widersprechende Meinungen verworren ist, wie der des Übersetzens und der Übersetzung. Er hat eine vom Altertum bis auf die Gegenwart sich erstreckende Entwicklungsgeschichte, die sich in einem ständigen Wandel der Anschauungen über das Wesen der Übersetzung und die Aufgabe des Übersetzers kundgibt, und nicht ohne Einfluß auf die Praxis des Übersetzens geblieben ist."[42] Der Begriff des Übersetzens ist der Zeit verhaftet, die ihn verwendet. Die schlesische literarische Kritik nahm auch die Überwachung und Beurteilung der Übersetzungen in ihren Arbeitsbezirk auf. Diese Aufgabe war

[42] „Übersetzungsliteratur" (R. Leppla) — Merker-Stammler, S. 397.

ihr besonders nahe gelegt in einer Zeit, da man im Verhältnis zur Eigenproduktion dichterischer Werke viel Fremdes in die eigene Sprache übernahm, um es einem größeren Kreise zugänglich zu machen. Es ist kein klares, historisch sich entwickelndes Bild des Verhältnisses von Kritik und Übersetzung zu gewinnen. Schwankungen sind durchaus an der Ordnung.

Die erste Frage ist, ob man den Reim in einer Übersetzung beibehalten soll. „Eine Übersetzung ohne Reime . . . hat schöne Sachen" (G. N. S. 1736/227). Die schlesische Kritik ist damals noch reimfreundlich, wenn sie auch die Schwierigkeiten nicht verkennt, die eine gereimte Übersetzung bietet. Andrerseits, wenn sich eine Übersetzung z. B. genau an das Französische halte, dann doch „etzlichemale mit einigem Zwange wieder den Wohllaut und die Reimen-Art" (s. v.). Die Kritik bleibt also in einer Gespaltenheit vorläufig stehen, wie sich auch bei anderer Gelegenheit zeigt.

Ein zweites Problem ist das Schicksal des Originals in der Übersetzung. Lindner hatte irgendeine lateinische Lobrede übersetzt. Diese Übersetzung gilt als „ein Muster einer freien und männlichen Übersetzung". Der Kritiker beschreibt diese Art folgendermaßen: „Er hat den Sinn und die Schönheiten des gegenüber stehenden Lateinischen nicht unglücklich ausgedruckt, sondern auch durch eigene wohl angebrachte Gedancken bißweilen dessen Anmuth noch größer, dessen Ausdrückungen noch stärcker und erhabener und also in der That das schöne Gedichte noch schöner gemacht" (G. N. S. 1736/362 ff.). Man sieht, die Achtung vor dem Original ist nicht gar groß. Man hält sich zu Änderungen und Einschüben berechtigt, weil man ja damit das Original noch zu steigern glaubt. Auf den Endzweck des Verstehens kommt es allein an. In den „Beiträgen" hatte Venzky das Bild eines geschickten Übersetzers gezeichnet (1734). Er stellt dort die Übersetzung in eine Reihe mit anderen Hilfsmitteln, das Original zum Verständnis zu bringen, wie z. B. Umschreibungen und Erklärungen.

Andrerseits will man jegliches Mehr in der Übersetzung, das nicht im Original — es handelt sich hier vor allem um die Heilige Schrift — enthalten ist, vermieden wissen; denn das verstößt wider das Wahrheits- und Rechtschaffenheitsstreben. Der Kritiker beschreibt, wie ein ihm bekannter Psalmenübersetzer eine ideale Übersetzung zuwege bringt. Damit „der Sinn des Heiligen Geistes möglichst und vornehmlich ohne Zusatz seiner Gedanken" erhalten bleibt, um andererseits wiederum das Silbenmaß der bekanntesten Kirchenlieder zu verwenden, übersetzt er die Psalmen zuerst in Prosa; dann kleidet er sie in Reime, „daß nicht leicht ohne Noth ein Wort darzu komme, das nicht aus den Heil. Worten oder Geschichten und Umbständen und Gemüts-Fassung des göttlichen

Dichters selbst sich angegeben und da zu tun wäre" (G. N. S. 1738/90).

Hatte die Kritik diese Übersetzung, die die gleiche Anzahl der Worte im Original durch entsprechende deutsche ersetzte, wenn auch nicht gelobt, so doch zumindest gebilligt, so weist sie bei Übersetzung von Fechners lateinischen Gedichten durch Lindner die „Haupteigenschaften einer guten Übersetzung" folgendermaßen auf: „Er überlässet sich nicht seinem freyen Triebe und hält sich näher an sein Urbild." Das Original bleibt unantastbar, man kann sich ihm nur möglichst zu nähern suchen; jegliches freie Schalten und Umdeuten ist untersagt. Man erkennt die Schwierigkeit der Eindeutschung. Dazu kommt ein anderes: „Er drückt aber den Sinn desselben wohl und deutlich aus." Wollte man im Grunde sich etwas anderes zueignen als den Gehalt des Werkes? Möglichst deutlich, klar und verständlich galt es, ihn in der Übersetzung vorzulegen. Und endlich durfte durch die Übertragung „der deutschen Sprache und Dichtkunst keine Gewalt" angetan werden (G. N. S. 1738/236). Man wehrte sich gegen allzu holprige, gequälte, unausgeglichene Übertragungen, die bloße Wortübersetzungen darstellten, aber es mit dem Sinn nicht so genau nahmen. Das Ideal bleibt eine Übersetzung, in der „der Sinn des Verfassers getroffen und der Schönheit seines Werkes nichts abgeht" (G. N. S. 1738/373). Soweit der Ertrag der „Gelehrten Neuigkeiten". Damit stimmt Fränzels Urteil überein: „Die Entwicklung schließt mit einem Siege des Originals."[43]

Treue der Übersetzung bleibt auch weiterhin Ziel; aber sie kann ja eben Verschiedenes meinen. So werden Youngs „Trauerspiele" prosaisch übersetzt. Das sei „ein sicheres Kennzeichen, daß der Übersetzer dem Original keine Gedanken entwenden oder Bilder aus seinem eigenen Vorrath (hat) leihen wollen" (S. B. 1757/32). Die Gefahr ist: entweder man erfaßt das Original nicht in seiner Fülle und Ganzheit der Gedanken oder man tut aus Eigenem dazu; man ergänzt und verfälscht damit. Solche Übersetzung wäre nicht mehr „genau". Ein neues Moment wird von der Kritik beachtet: die vorliegende Übersetzung „drückt zugleich das Eigene unserer Sprache aus" (s. v.). Damit wird ein weniger Greifbares, gleichsam das Aroma der Sprache für die Übersetzung aufgespürt und gefordert. Solche Übertragung wird in einem tieferen Sinne genau, sie wird eine vollkommene Über-Setzung.

Die Übersetzungen müssen den Zeiten nachkommen, so denkt eine rationalistische Kritik. Luther habe z. B. die Bibel vortrefflich übersetzt; „allein wie hat sich seitdem die Sprache bei vielen

[43] Fränzel, S. 51.

Völkerschaften verändert". Die Forderung der Angleichung ist berechtigt, wenn man es nur auf den Gehalt absieht. So findet man es durchaus in der Ordnung, daß E. Müller die Geschichte der Ruth „nach der heutigen deutschen Schreibart" übersetzt habe (S. B. 1757/107). Andrerseits kann man früher erschienene Werke in eine Sprache übersetzen, die zeitlich der fremden parallel geht. Dieser alte Stil könne freilich „komisch" wirken. Indes, wenn man sich nach dem augenblicklichen Zeitstile richte, so wäre — wie es von der italienischen „Lebensgeschichte Albrechts von Waldstein" heißt — „ein Werkgen daraus geworden, welches sich angenehm hätte lesen lassen. Allein wo bliebe als dann die Treue des Übersetzers. Ja; wenn man so gewissenhaft verfahren wil, so ist es immer besser, seinen Verfasser so sprechen zu lassen, wie er gewohnt war, solte er auch altmodisch, gezwungen, unnatürlich sein. Doch man sieht auch zuweilen Antiquitäten gerne, wenn sie sich auch nicht durch den besten Geschmack empfehlen" (B. N. 1769/301). Man erkennt hieraus ein Erwachen historischen Sinnes. Die historischgetreue Übersetzung wird zwar hingenommen, aber es scheint doch, daß die Kritik im allgemeinen eine Übersetzung in zeitgemäßem Stil und Sprache vorzieht.

Dem aufklärerischen Kritiker kommt es darauf an, daß vor allem der Sinn durch eine Übersetzung ausgedrückt wird. Es empfehle sich darum, sich nicht zu eng „an den Gang der poetischen Periode" zu binden, weil darunter die Verständlichkeit leiden könne. Auch solle man „fremde Wörter" nicht „ohne Not" gebrauchen (B. N. 1773/9). Fremdwörter bedeuten eben eine Störung des deutschen Satzgefüges, dann aber ist ihr Sinn auch nicht allen geläufig; schließlich können sie in der eignen Sprache anderes bedeuten als in der fremden.

Die letzte Höhe, die eine Übersetzung erreichen kann, wird dann gewonnen sein, wenn sie sich „wie ein Original lesen" läßt (B. N. 1773/360 — „Der Geschichte Don Quixote"). Damit dürfte man allerdings einverstanden sein. Das ist schließlich das Ziel jeder Übersetzung.

5. Kritik und Zeitgenossen:

a) Gottsched.

Schlesien fühlte, daß es mit einer dichterischen Tradition verflochten sei, die in Opitz einen leuchtenden Stern aufwies, der auch noch Jahrzehnte lang weiterstrahlte. Opitz war geradezu das Fundament, auf dem man sich erhob, von dem aus man richtete, auf das man stolz war. Opitz hatte gewiß Maßstäbe und Kriterien für die Dichtung aufgestellt, die hundert Jahre

später nicht mehr zu Recht bestehen konnten, aber seine Grundlagen hielt man noch für gültig. Und so griff man von neuem auf ihn zurück in einer Periode, die mit den hochbarocken Verstiegenheiten ein Ende machen wollte. Vor allem schätzte man ihn auch deswegen, weil er keine Bedenken getragen habe, sich die Exempel der alten großen Poeten zum Muster zu nehmen (G. N. S. 1739/316). Wie mit einer gewissen landschaftlich-blutsmäßigen Bestimmtheit hingen die Schlesier an ihrem Opitz. Und wer ihn ehrte und anerkannte, dem hielten sie Freundschaft und glaubten seinem Wort. In Opitz sah auch Gottsched ebenso wie Bodmer nicht nur den Begründer der Kunstpoesie, sondern zugleich deren vollendetsten Vertreter. Seine Urteile über ihn gehen freilich an verschiedenen Stellen ziemlich weit auseinander.[44] Und eben diese Verschiedenheiten im Urteil führen die Schlesier oft zur Auseinandersetzung mit dem „großen" Kritiker. Von dieser Sicht aus muß man das Verhältnis der schlesischen Kritik zu Gottsched ververstehen. Nicht nur, was über Gottscheds Beziehung zu Opitz von den Schlesiern gedacht wurde, trug ihm manche Gefolgschaft ein; er brauchte nur einem schlesischen Dichter, einer Dichterin ein wenig Lob zu spenden, sogleich stärkte sich das schlesische Selbstgefühl beträchtlich.

Die Beziehungen zwischen Gottsched und der schlesischen Kritik waren niemals die der Unterwerfung ohne Widerstand. Wenn er auch hie und da als Richter angerufen wird, so handelt es sich in diesen Fällen um nichts anderes, als auch Gottscheds Anerkennung und Einverständnis zur Verstärkung oder Erhöhung und Erweiterung der Geltung des eigenen Urteils einzuholen. Es ist literaturgeschichtlich interessant, einmal einen solchen Streit der Parteien zu verfolgen.

Schon 1734 hatte der Breslauer Arzt Dr. Steinbach Gottscheds „Beiträge" angegriffen. „Der Gewaltige fuhr scharf gegen alles Schlesische in Vergangenheit und Gegenwart los. Damit gab er seine eigenen geschichtlichen Grundlagen preis. 1737 plante er einen regelrechten Feldzug gegen die Landschaft. Günthers Ode auf den Prinzen Eugen sollte den Anlaß bieten. Aber Steinbach kam ihm zuvor."[45] 1738 erscheint seine Günther-Biographie unter dem Pseudonym Siebrand. Doch man muß noch einen Schritt in der Zeit zurück tun. 1736 hatten die Gottschedischen „Beiträge Kritik" an Günthers neu herausgegebenen Gedichten geübt, weil viele davon moralische Bedenken erweckten. Diese Gelegenheit benutzte der Kritiker, um einige Ausfälle auf die Unleidlichkeit der

---

[44] Braitmaier I, S. 141.
[45] Nadler II, S. 449.

Schlesier überhaupt zu machen, sobald man an ihren Poeten etwas auszusetzen wage. „Es ist ihm nicht genug" — heißt es eben dort von Schlesien — „wenn man seinen Dichtern ein gewisses wohlverdientes Lob gibt. Nein, es will, daß man dieselben auch in ihren offenbaren Fehlern loben soll. So hoch hat noch keine andere Provinz ihre Selbstliebe getrieben." Der Kritiker war Gottsched. Diesen Vorwurf kann sich Steinbach nicht gefallen lassen, und außerdem noch gereizt durch die wenig anerkennende Kritik seines Wörterbuches, die er wohl Gottsched fälschlich zuschrieb, schlägt er auf den Kritiker Gottsched los. Er lehne Leute ab, „die in eitler Selbstüberschätzung über andere zu Gericht sitzen. „Zum wenigsten aber dürften sich das solche Werke erlauben, die zur Aufnahme der deutschen Sprache, Rede und Dichtkunst dienen." Und aller Ingrimm wendet sich gegen den Geschmacksdiktator. „Denn wer darf es wagen, diesen deutschen Helden, die nur allein vor Muster in der Sprache wollen angesehen werden, was zu tadeln." Die Anschuldigungen greifen dann unerquicklich ins Persönliche hinüber. Diese Schrift Steinbachs findet eine maßvoll gehaltene Erwiderung durch einen Gottsched-Schüler (1739). Es handelt sich um die „Gespräche zwischen Joh. Chr. Günther im Reiche der Toten und einem Ungenannten im Reiche der Lebendigen, in welchem beide des erstern 1738 zu Breslau gedruckte Lebensbeschreibung beurteilen, und bei dieser Gelegenheit ihre Gedanken über einige itzt lebende deutsche Dichter und Dichterinnen eröffnen nebst einer Zueignungsschrift an seine Hochedlen, den Herrn Dr. Steinbach in Breslau" Als Verfasser wird von Eitner Liscow vermutet.[46] Steinbach freilich fand wohl nicht allzuviel Gefolgschaft, jedenfalls hielten Lindner und Stoppe getreu zu Gottsched. Lindner war in die „Deutsche Gesellschaft" aufgenommen worden und beantwortete diese Ehrung mit einem Dankschreiben. Er entschuldigt sich für Steinbach. „Das Leben Günthers werden Ew. H. gesehen haben. Nimmer mehr hätte ich mir eingebildet, daß der Verfasser ein Mitglied unserer Gesellschaft sein sollte und doch ist er es. Dergleichen unschuldiges Verteidigen mißfällt uns so sehr als eine unzeitige Spitzfindigkeit. Sie haben auch eine Verteidigungsschrift wegen der durchgezogenen Lohensteinschen Rede zu erwarten; welche noch stärker geraten."[47] Die Abwendung von Steinbachs Aufbegehren ist deutlich und auch noch versucht, diesen Ausfall als einen einzelnen hinzustellen. Lindner zittert geradezu vor dem Herrscher Gottsched: „Nur lassen Sie solche nicht ganz Schlesien entgelten, worinnen Ihnen viele wahrheits-

[46] Eitner, S. 21.
[47] Danzel, S. 98.

liebende Gemüther gewogen sind, die sie aber durch eine allgemeine Empfindlichkeit von sich ablehnen würden."[48] Zugleich spricht sich darin eine leise Warnung aus, die Schlesier doch nicht allzusehr zu reizen. Auch Stoppe möchte dem Herrn Gottsched gewogen bleiben. Als Kind seiner Zeit ist er mit dessen Lohenstein-Kritik einverstanden; nur eine einzige Anmerkung hat er dazu zu tun: „Die Wohlthat, die Sie dem gemeinen Wesen durch die offenherzige Kritisierung der närrisch-hohen Schreib-Art erweisen, überwieget die gebrauchte Härte bei weitem. Sie haben vielen tausenden zu ihrem Gesichte wieder geholfen, welche von diesem Flitter-Golde verblendet auf den unfruchtbaren Höhen der Lohensteinschen Beredsamkeit zeither im Finstern waren."[49] So haben Lindner und Stoppe, zwei Hauptvertreter damaliger Schlesier-Dichtkunst (!), ihre Treue gegenüber dem Geschmacksrichter Gottsched bekundet. Eine dritte Stellungnahme — die Synthese zur Thesis (Steinbach) und Antithesis (Lindner, Stoppe) — nehmen die „Gelehrten Neuigkeiten Schlesien" ein. Die Arbeit, die Gottsched gegen den Günther-Biographen verteidigte, suchte auf eine „philosophische Art zu beweisen, 1. daß Herr Prof. Gottsched Günthern unmöglich hassen könne; 2. daß derselbe Günthern vor einen Dichter ansehe, von dem Schlesien Ehre haben kann; 3. daß es Herrn Prof. Gottscheden nahe gehe, daß seine Lands-Leute sich seiner nicht besser annehmen und aus diesem allen folgert Er 4. daß Gottsched, Günthern nicht könne beleidigt haben . . ." (G. N. S. 1739/168). Die schlesische Kritik vertraut noch nicht ganz ihrer kritischen Fähigkeit oder sie sieht sich in einem Dilemma, wenn sie sich nicht für die Entscheidung berechtigt hält, „wer Recht oder Unrecht habe". Deshalb entnimmt man das Urteil den „Oberlausitzischen Beiträgen zur Gelehrsamkeit und Historie" im 17. St. des 1. Bds., Bl. 671, und erklärt sich mit diesem „vernünfftigen Urteile „einverstanden". „Günthers Ruhm bleibt unvergeßlich. Steinbachs Verdienste, so Er sich besonders durch herausgebung des deutschen Wörter-Buches erworben, sind gleichfalls aller Achtung werth; doch kann auch niemand läugnen, daß, was Thomasius zuerst in der Welt-Weisheit geleistet, solches Gottsched durch seine gantz ausnehmende Geschicklichkeit und unverdrossene Mühe in Verbesserung der deutschen Sprache mit allem nur erwünschlichem Fortgange bewerckstelliget habe" (G. N. S. 1739/168). Damit ist der Schlußstein gesetzt, ein versöhnlicher Zug beläßt dem Andern sein Anders-sein. Jeder hat seine Verdienste auf einem bestimmten Gebiete: streift er darüber hinaus, so kann

[48] Danzel, S. 98.
[49] Danzel, S. 98.

ihm am Zeuge geflickt werden. Freilich sind damit die Beziehungen zum „berühmten Leipzig" und seinem Exponenten Gottsched nicht gänzlich geklärt, sondern eher verdeckt. In Fragen der Sprache wendet man sich gern zur Entscheidung an die deutschen Gesellschaften zu Leipzig und Jena. Dieser Bezirk — Sprache — wird als von Gottsched besonders ordentlich verwaltet angesehen, und hier hat man eigentlich nie einen Einspruch gewagt. Daß eine Vereinheitlichung der Sprache den Tendenzen der Zeit, die auf eine allgemeine Verständigung zwischen Nord und Süd ausliefen, notwendig war, empfand man wohl und hat auch nur in den ersten Jahren, als Gottsched den Meißnischen Dialekt als die Grundlage angesehen wissen wollte, dagegen Einspruch erhoben. Später ließ sich nie ein Wort darüber hören. Aber den Kritiker Gottsched nimmt man nicht so gelassen und selbstverständlich auf. Es läßt das auf eine geheime Ablehnung oder auf eine zutiefst immer ein wenig rebellierende Gesinnung der Schlesier schließen, die sich aus ihrer Tradition heraus für anspruchsberechtigt und — verpflichtet halten. So sieht man Gottsched seine Ausfälle gegen die Schlesier etwas ungnädig nach. „Schlesien hat bisher mehr als einmal Ursache gehabt, den gelehrten und berühmten Professor in Leipzig ... mit etwas ungleichen Augen anzusehen, weil Er ihm seine größten und angesehensten Redner und Dichter, nicht nur ihren Schriften, sondern auch ihren Personen nach sehr beißend und anzüglich angegriffen hat, darüber auch vernünfftige Ausländer ein billiges Mißvergnügen haben blicken lassen" (G. N. S. 1740/20). Doch man kann Milde walten lassen, denn „itzo ... hat er Schlesien auch einmahl zu erfreuen und sich ihm verbindlich zu machen gesucht. Er hat dieses getan durch die überaus schöne Lob- und Gedächtnis-Rede auf den Vater der deutschen Dichtkunst Martin Opitz von Boberfeld" (G. N. S. 1740/20). Damit hat der Kritiker und Redner Gottsched in den Augen der Schlesier ungemein an Achtung gewonnen. Wer zu Opitz hält, zu dem will man auch halten. Aber es schleicht immer wieder ein Befremdliches ein, das Einschränkungen machen will gegenüber dem Lob, das man Gottsched eben gespendet. Die „Gelehrten Neuigkeiten" veröffentlichen nämlich eine Anmerkung eines „Gönners und Kenners" im Anschluß daran: „E. H. fahren in ihrem ruhmwürdigsten Vorhaben immer fort und vertheidigen die Ehre der gelehrten Schlesier wider alle die Verläumdungen, welche besonders Herr Professor Gottsched fast beständig, wo sich nur eine Gelegenheit eräußert, in den Kritiken seiner Gesellschafft einschaltet." (Gottsched hatte nämlich Lohenstein stark zerpflückt.) „Ich will Ihn (Lohenstein) nicht von Fehlern freisprechen unterdessen aber schrieb er nach dem damahligen Geschmack seiner Zeit und hat vor aller Welt sein Lob erhalten bis

daß Herr Prof. Gottsched seine Reformationen angefangen." Und dieser „Gönner und Kenner" versetzt Gottsched noch einen ziemlich kräftigen Hieb: „Er schreibt immer von seiner Einsicht in die Alten; ich glaube aber, daß Lohenstein im 20ten Jahre seines Lebens mehr Belesenheit in den Alten gehabt als der Herr Prof. immermehr." (G. N. S. 1740/27 Anm.) Es gibt immer wieder Gemüter in Schlesien, die sich gegen die Leipziger Richtung wehren, sobald man Schlesien nicht als Dichterland ansieht. Sie wehren sich wie aus instinktiver Tiefe heraus gegen eine Richtung, die die alte schlesische Poesie freilich schon geraume Zeit überwunden, aber — und darin liegt der berechtigte Kern der Abwehr — Tieferes und Wertvolleres nicht an dessen Stelle zu setzen gewußt hat. Der schlesische Kritiker liegt immer auf der Lauer. Das geringste Regen registriert seine Feder und beantwortet, was ihr seltsam im Verhalten des Leipziger Kritikers erscheint. Man glaubt sich nicht recht verstanden. So erging es auch Stoppen mit seinen Fabeln. „Er hatte aber nicht vermuthet, daß man sich hie und wieder . . . darüber aufhalten und an ihnen so vieles tadeln würde, als wirklich geschehen ist. Ja, ob auch schon Herr Professor Gottsched in den kritischen Beyträgen etwas gelindere Sayten aufgezogen; so hat er es doch an den falschen Tönen nicht fehlen lassen" (G. N. S. 1741/32). In den Augen der Schlesier sollte es zumindest den allbeherrschenden Kritiker Gottsched nicht geben. Es war offensichtlich, daß er nicht immer das richtige Urteil sprach (vgl. den „Messias", den die Schlesier schätzten). Die völlige Überwindung Gottscheds ist nur eine Angelegenheit der Zeit. Bald heißt es denn zu Klopstocks „Adams Tod": „Es wäre doch erstaunend, daß man ein Verfasser einer kritischen Dichtkunst seyn, oder gar sogenannte Heldengedichte schreiben kann, und sich doch zugleich in der Bestimmung des wahren Werthes einer Epopee irren solte. Ich glaube, vielen wird dieses, so wie mir, eine sehr begreifliche Sache sein" (S. B. 1757/108). Gottsched entspricht nicht mehr den Zeiterfordernissen. So muß er sich noch manchen Vorwurf wegen seiner Starrheit und seinem Festhalten an den einmal aufgestellten Regeln einstecken. Denn auf ihn und seine Jünger ist das folgende gemünzt: „Ein untrügliches Kennzeichen eines kleinen Kunstrichters (ist es), wenn man bei Bemerkung der beleidigten Einheit des Ortes, ohne auf wichtigere Schönheiten zu sehen, in einen kalten Paroxismus verfällt. Vor diese Herren haben wir genug regelmäßige Stücke, die keinen Fehler haben, als daß sie nichts werth sind. Sie haben sich in diese Einheiten so verliebt, weil ihr Herz für höhere Schönheiten unempfindlich ist, und sie hassen die dramatische Freiheit, weil sie Sklaven sind" (S. B. 1757/35). Der Kritiker Gottsched findet in Schlesien keine Unterstützung mehr.

Ein neues Schönheitsgefühl erobert sich die Dichtung, und die Kritik erkennt es an; ein Schönheitsgefühl, das alle äußeren Stützen und Regeln von sich tut.

Gottsched galt nicht nur als Verfasser einer kritischen Dichtkunst und Kritiker, sondern auch als guter Redner, als Philosoph, als Dichter. Alle diese Seiten des Individuums Gottsched nimmt die Kritik in den Blick. Besonders seine Lobrede auf Opitz hatte manches Entzücken unter den Landsleuten des großen Poeten hervorgerufen. Für solches Geschenk einer „vollkommen wohlgeratenen Arbeit" weiß man Dank und findet an ihr soviel Wohlgefallen als sonst — es gärt ja immer in der Tiefe — an seinen beißenden und anzüglichen Schriften gegen einige Schlesier Mißfallen (G. N. S. 1740/20). Daneben schätzt man den Wissenschaftler und Philosophen; seine kritische Dichtkunst wird ja jahrelang hoch gehalten und zur Quelle für den Kritiker. Der Philosoph Gottsched muß sich einmal einen Spott gefallen lassen, weil er gegen die Schlesier „mit so schlechten philosophischen Waffen gefochten" habe. Doch bringt ihn seine philosophische Beziehung zu dem Schlesier Christian Wolff den Schlesiern wieder näher. Man berichtet getreulich von seiner Lobschrift auf diesen Philosophen, und das Verdienst, das er sich mit dessen Lebensbeschreibung erworben, wird anerkannt. Man muß freilich nicht erwarten, daß das Verhältnis zwischen Gottsched und der Kritik jeweils eindeutig ausgedrückt wird. Daß man seine „Ersten Gründe der gesamten Weltweisheit" in der 6. Auflage als ein Verdienst des Wissenschaftlers wertet, verwundert nicht. Denn es gebühre ihm der Dank aller, die durch ihn zu richtigem Denken geführt sind, auch derer, die ihn „verkleinern, denn sie haben aus seiner Schrift denken, urteilen und schreiben gelernt" (S. Z. N. 1756/43). Vom Philosophen zum Dichter bedeutet nicht immer einen Schritt, wie in der Gegenwart. Gottsched schien beide zu vereinen. Selbst die Schlesier wollten ihn zuzeiten für einen großen Dichter ansehen, nur nicht für einen solchen, der ihren Opitz überragte. Indes, man wird das Urteil in Rosenbergs Büchersaal (S. B. R. 1751/195 ff.) nicht lange unterschrieben haben. Die Verehrung oder besser schon Unterwerfung, fast Schmeichelei klingt doch etwas gar zu voll. „Der berühmte Herr Prof. Gottsched hat sich schon durch seine erhabene Art, womit er Kaiser- und Königsthrone besungen hat, dermaßen unter den Dichtern kennbar gemacht, daß man auch nur sagen darf, er habe ein Gedicht gemacht, so weiß man schon, daß es schön und lesenswürdig sei." Und noch einige Jahre später leistet man sich Minderwertigkeitsgefühle gegenüber der Dichtkunst der „sächsischen Nachbarn". Hätte man nur mehr solcher Dichter wie Pantke vorzustellen, „die Ehre der schlesischen Dichtkunst und Gelehrsamkeit sollte alsdann

gewiß mit unseren sächsischen Nachbarn, wo nicht um den Vorzug, doch um ein gleiches Ansehen streiten" (S. Z. N. 1755/4).

Mochte man mit Gottscheds Dichten, Kritisieren, Philosophieren mehr oder weniger einverstanden sein, nicht gleichgültig konnte man bleiben gegenüber seiner Religionsauffassung. Gottsched hatte in seiner Lobrede auf Opitz kein Wort über dessen geistliche Gedichte miteingeflochten. Das verwunderte die Schlesier. Man hält ihm dies vor. „Jedoch vielleicht ist Er der Meynung, daß sich das Geistliche auf die weltlich gesinnte philosophische Catheder nicht wohl schicke" (G. N. S. 1740/25). In der Tat, Gottsched hat das religiöse Gebiet nicht sehr bevorzugt, und so muß ihm auch später noch einmal der Vorwurf gemacht werden, er verstünde Wesen und Natur eines christlichen Heldengedichts nicht.

Gottsched lebte noch lange, da wurde er bereits — fast darf man sagen — als historisch erledigt betrachtet. Oder deuten wir falsch, was über ihn geurteilt wird: „Der Herr Professor hat sich niemals zu einem Monarchen noch viel weniger zu einem Despoten im Reiche der schönen Wissenschaften aufgeworfen, sondern alles was zur Verbannung des falschen und zur Einführung des guten Geschmacks beygetragen hat, aus innerlicher Überzeugung und einer edlen Neigung vor den Ruhm seiner Mitbürger unternommen, auch die Quellen, aus denen er geschöpft hat, aufs redlichste angeführt" (S. Z. N. 1755/13 ff.)? Das klingt doch ein wenig befremdend im Munde der schlesischen Kritik. Sollte es vielleicht gar bedeuten, daß man jetzt erst Gottscheds Bemühungen richtig verstand, war der alte Kampfgeist erloschen? „Gereicht es nicht den Wissenschaften zum Nachteile und den jetzigen aufgeklärten Zeiten zur Schande, wenn seine Gegner mit niederträchtigen Beschuldigungen und Schimpfwörtern das Papier beflecken und die Feder mißbrauchen, deren sie sich viel rühmlicher in seiner Gesellschaft und unter seiner Nachahmung zum Vortheile der wahren Gelehrsamkeit bedienen könnten" (S. Z. N. 1755/13)? Es ist nur eine Rechtfertigung der Person Gottscheds und seiner reinen Absichten, ihre Anerkennung und die seiner für die Wissenschaft geleisteten Arbeit. Diese „historische" Anerkennung blieb ihm auch in der Zukunft von den Schlesiern erhalten. So heißt es noch 1772. „Wer über Gottsched zu lachen, oder ihn zu verachten geneigt ist, der bedenke, daß Gottsched damals die meisten andern übertraf und sich mancherley nachherigen Tadel noch nicht zugezogen hatte..." (B. N. 1772/61). Wie lange hatte die schlesische Kritik nicht mit Gottsched im Streit gelegen und was hatte sie nicht alles an ihm auszusetzen gehabt, aber dann schloß sie Frieden mit ihm. Manche Sünde hatte man ihm vergeben. Ja, man verteidigte ihn sogar; man glaubte an seine Verdienste. Und viel wohl deswegen: Gott-

sched rührte nicht mehr an die eigensten Interessen der schlesischen Dichtkunst, an ihre Tradition, er kritisierte Außerschlesisches.

b) Die Schweizer.

Die Schweizer lagen den Schlesiern schon räumlich ferner als die Leipziger. Und zudem hatte man, wenigstens von etwa 1730 bis 1750, mit den am französischen Klassizismus orientierten Leipzigern auch noch eine engere geistige Verwandtschaft. So ist das Verhältnis zu den Schweizern lange Zeit hindurch das der Abwehr. Und doch hätten sich Anknüpfungspunkte leicht ergeben können; denn die Schweizer einte mit den Schlesiern der gute Opitz. Sie schätzten ihn derart, daß sie ebenfalls eine Opitz-Ausgabe planten, von der nur ein Band erschien. Aber man erhoffte in Schlesien auch nicht gerade viel davon. Man glaubte, die Schweizer zu kennen. Ihre Gedichte „schmecken uns immer gar zu sehr nach der Schweiz, so sehr sie auch sonst auf ihr philosophisches Wesen pochen" (G. N. S. 1741/20). Die Schlesier wehren sich gegen eine Dichtung, die vielleicht einmal ihre Grenzen erweitern und ihnen den Rang streitig machen könnte. An Opitz freilich würden die Schweizer niemals heranreichen. „Unser Opitz verlangt doch etwas mehr mit seinen Arbeiten, das aber fremden Augen sehr leicht fremde vorkommt" (s. vor.). Über Opitz hinauszukommen, ihn auch nur zu erreichen, dünkte den Schlesiern schlechthin unmöglich.

An den Schweizern gab es manches auszusetzen. Ihre Gegensätzlichkeit zu Gottsched war bekannt. Die Milton-Übersetzung und dessen Verteidigung in der Schrift „Von dem Wunderbaren in der Poesie" stellten Bodmer auf die Seite der englischen Dichtung, die in scharfer Opposition zu dem französisch orientierten Gottsched stand. Mit seinem „Noah" konnte also Bodmer keine Lorbeeren in Schlesien ernten. Man machte ihm „Übertriebenes, Unnatürliches und Undeutsches zum Vorwurf. Zugleich mußte man die darin zum Ausdruck kommende Stiltendenz als irgendwie berechtigt anerkennen. Dem allzu Hochgetriebenen in der neuen Dichtkunst stehe freilich eine allzu große Furchtsamkeit der älteren gegenüber. Der Schlesier schlägt ein Mittleres vor: „Wir halten davor, ein Dichter in unserer Zeit thut am besten, wenn er das Mittel wählt, das Gute in der neuen Dichtkunst nachahmt, das Übertriebene aber eben sowohl als das Kriechende und Gedankenlose der älteren Dichtkunst vermeidet" (S. Z. N. 1752/44). Aber die Schweizer sind nicht so leicht zu bekehren; vielleicht reicht die schlesische Stimme der Kritik nicht bis zu ihnen. Jedenfalls

müssen sie sich noch hie und da das Rauhe und Unliebliche ihrer Töne, das Holprige ihrer Verse nachsagen lassen (S. B. R. 1752/468). Ja, der Kritiker muß sich fast entschuldigen, daß er das ungereimte Gedicht von der „Sündflut" bespricht. Man weiß nicht, wer es gedichtet, aber dieses neue Werk hat doch einen Vorzug gegenüber dem „Noah". Der Verfasser habe die Zeit der Fabel kürzer angesetzt (S. Z. N. 1751/94). Andererseits aber finde sich ein psychologisches Manko: die Bosheit der Menschen sei zu wenig geschildert, man habe die der Jetztzeit verwechselt mit der von damals (S. Z. N. 1751/93). Unter der Fahne Gottscheds bezieht man die Front gegen diese „Alpenbürger" und verzichtet auf den „schöpferischen Geist dieser deutschen Brahminen". „Kaum hat man Lohensteins und Männlings schwülstiges Wesen ausgemerzt. Wie schlecht würde man wehlen, wenn man von einigen hochtrabenden Schweitzern deutsch reden lernen wollte" (S. Z. N. 1752/80). Der Schlesier brauche sich ja nur auf seine Tradition zu besinnen und sollte doch nicht den „fürtrefflichen Wiederbringer der reinen Schreibart, unsern Opitz in seinem Grabe beschimpfen". Den Auswärtigen gönnt man ihren Geschmack, aber unter Protest weist man jede Neuerung zurück, die anderen als Opitzischen Geist atmet. Die Schweizerische Art, zu dichten, sei, wie bekannt, holpricht, schwülstig, unverständlich. Deswegen wird sie in Schlesien auch keine Liebhaber finden. So hat man wieder einmal noch nicht nötig, „über den verdorbenen Geschmack" zu klagen (S. Z. N. 1754/46). Sind keine Muster der Gegenwart in der engeren Heimat vorhanden, so findet man sie doch im weiteren Deutschland. Da muß nun der „berühmte" Dichter Gellert den Gegenpol zu den unverbesserlichen Schweizern abgeben. Denn er beweise, „daß man ohne Reime dichten und sich prächtig erheben und beweglich ausdrücken kann, ohne in ein schwülstiges und unverständliches Galimathias mancher Schweizer zu gerathen" (S. Z. N. 1754/66). Trotz alledem hält man den Streit der Züricher und Leipziger für nicht mehr als einen Tinten- und Federkrieg, ein bloßes Scheingefecht. Kein Mensch, der noch Geschmack habe, könne dieses Geplänkel für notwendig halten. Gewiß gebe es Dinge, um die man verschiedener Ansicht sein könne, wie z. B. „Sprachschnitzer, neue Wörter, gezwungene Ausdrücke, platte Schreibart, kriechende, frostige Gedanken, verwirrte Bilder, Verse, darinnen der Reim Gesetze giebt", aber dann tue man es doch mit Bescheidenheit; das Publikum sei jedenfalls „dieser Auftritte herzlich müde" (S. Z. N. 1756/10).

Die Zeit schuf auch hier eine Änderung. Die Anschauungen der Schweizer kamen weit mehr denen der kommenden Zeit entgegen; sie hatten engere Beziehungen zu Klopstock und zur Empfindsam-

keit. Und je mehr sich in Schlesien ein Verständnis dieser anbahnte, um so mehr hob sich die Würdigung der Schweizer. Und so schlug auch die Stunde ihrer Anerkennung in Schlesien. An Bodmer wird erkannt, was die Schweiz auch für Deutschland geleistet hat. Bodmer ist der Mann, „der die seltenen Eigenschaften eines einsichtsvollen Kunstrichters und schönen Geistes auf die vorzüglichste Art in seiner Person vereinigt" (S. B. 1762/38). Und wie mit Freude einer Entdeckung verkündet man: „Es ist Bodmer, der zuerst die Bahn dem guten Geschmack in Deutschland eröffnet hat . . . Durch seine Schriften haben die besten Köpfe Deutschlands ihren Geschmack gebildet." (s. v.) Nun, nachdem man Gottscheds Ketten gebrochen, war man erst frei geworden für die Anschauung einer Dichtung, wie sie Klopstock längst geliefert hatte. Persönliches rühmend, huldigt man, als wollte man alles wieder gut machen: „Sein poetisches Genie belebt ihn noch in einem Alter, da tausend andere bereits alles Gefühl des Schönen verloren." (s. v.) Ja, „es ist ein wahres Vergnügen vor Personen, die das reizend Schöne mit der Tugend verknüpft zu schätzen wissen, als denn noch so viele Stärke der Gedanken, soviel Lebhaftigkeit und Feuer der Empfindungen sowie erfinderischen Witz in dem Werk eines alten Dichters anzutreffen." (s. v.) In Bodmers Rehabilitierung vollzog sich zugleich die seiner Mitkämpfer, der schweizerischen Bemühungen um die deutsche Dichtung überhaupt.

c) Gellert.

Moral gehört zu den Lieblingsworten des 18. Jahrhundert, wenigstens bis zum Sturm und Drang. Und es lag ihm auch ein hoher und umfassender Sinn zugrunde (vgl. Kapitel 4a). Nicht immer trat er ins Bewußtsein, wenn man dieses Wort aussprach, wenn man Menschen und Zustände damit charakterisierte, wenn man Gericht hielt über Autor und Werk, über Handlung und Zweck. Der große Erfolg der moralischen Wochenschriften, deren Erscheinen bis zum Ende des Jahrhunderts reicht, zeigt, wie lange man mit der Münze Moral zahlen konnte. Ja, die Zeitschriften genügten nicht einmal; gab es doch sogar Lehrstühle für Moral. Solchen bestieg 1751 in Leipzig Gellert. Rasch erhöhte sich sein Ruhm, weil er für seine Sprüche und Lehren ein aufnahmebereites Publikum vorfand. Dazu kam, daß Gellert für einen Dichter galt; nun noch mehr geeignet, ein Muster auch den schlesischen Poeten abzugeben — so wünschte es die schlesische Kritik. Dichterkönnen beweise Gellert mit seinen „Lehrgedichten und Erzählungen" (S. Z. N. 1754/65 ff) und auch dadurch, daß er „ohne Reime" schreibe und doch zu prächtiger Erhebung sich aufschwinge und ein unverständ-

liches und schwülstiges Galimathias vermeide. „Schönheit der Gedanken" und andere Vorzüge verraten, daß hier ein Dichter am Werke sei, der zugleich ein Vorbild für viele darstelle. Auch in anderen Gattungen beweise er sich als Dichter; z. B. verstehe er auch der Ode einen „feierlichen Tritt" zu geben. Seine dramatische Fähigkeit findet die Kritik durch sein „Band" erwiesen. Bereits vor dem Erscheinen der „Schlesischen zuverlässigen Nachrichten" war Gellerts Roman „Die schwedische Gräfin" an die Öffentlichkeit gelangt, ebenfalls ein mustergültiges Werk, wert dem „Grandison" an die Seite gesetzt zu werden. Die schlesische Kritik hat den Dichter Gellert immer hoch geschätzt, nicht um des rein Dichterischen willen allerdings, sondern mehr wohl weil er Moral predigte, Moral verbreitete durch Wort und Tat, in Briefen, in Büchern, wo immer er konnte. Gellert stellt ja in seinen Erzählungen „die Tugend sehr liebenswürdig und hingegen das Laster sehr verabscheuungswürdig vor" (S. Z. N. 1754/66). Dem deutschen Bürger gefielen wohl am meisten Gellerts bereits 1746 erschienene Fabeln. An diesen einfachen Tierfabeln bewunderte die Kritik das „Naive", „Simple", den „proportionierten Ausdruck, welcher den Herrn Gellert als ein Original von allen andern unterscheidet" (S. B. 1757/10). Darin fand sich in einfacher, klarer Gestalt, was er immer an Moral den Gemütern einprägen wollte. Und das Volk war ihm dankbar, gab man ihm doch hier — Gellerts Auffassung der Fabel war so — Lebensweisheiten in leichter, gefälliger Form, spielend und wie durch Vergnügen. Als Theoretiker der Fabel wird ihm Lob für seine „vortrefflichen Aufsätze" (B. N. 1773/260) ausgesprochen. Durch Jahrzehnte währt sein Ruhm, der auch nach seinem Tode noch anhält und besonders wächst, als seine Briefe dem Publikum vorgelegt werden. Darin zeigt er sich so, „wie ihn jeder nach dem Gerücht kennt, auf allen Seiten als der Mann, der ein gutes Herz weit über die hervorstehendsten Geistesgaben wegsetzt, der unablässig dahin arbeitet, sich und seine Korrespondenten in Ausübung der Religion und der menschenfreundlichen Moral tätig zu erhalten ..." (B. N. 1774/273). Gellert ist selber der ganz moralische Mensch, den er fordert — meint die Kritik. Seine Briefe sind geradezu Dokument. „Sie zeigen das Genie und Herz desienigen ganz offen, der als klassischer Schriftsteller, noch mehr aber als Wohlthäter der Nation ein Gegenstand der Liebe und Nachahmung auch der Nachwelt bleiben wird" (N. L. U. 1774/621). Und in der Tat: „Gellert ist bis in die Tage des jungen Goethe und weiter der Lehrmeister für den deutschen Briefstil geworden, der seitdem nicht mehr die sentenziöse, kanzleimäßige Schwere des 17. Jahrhunderts an sich hatte, sondern geschult an den Alten und den selbstbewußten Brief-

schreibern der französischen Hofgesellschaft nach leichter Verständlichkeit und natürlicher Schreibart strebte.[50]

Zudem war der Moralprofessor Gellert auch ein Hort und Schützer der Religion. Er schreibt Betrachtungen über die Religion „mit einem solchen Geiste, dem das Erhabene, das Große und die göttliche Schönheit der Religion zur Empfindung geworden" ist. Dichterisch offenbart er seine Liebe zur Religion in seinen „Geistlichen Oden und Liedern" (S. B. 1757/61 ff.). Nicht eine Menge spekulativer Sätze ins menschliche Hirn zu stopfen, müht er sich, sondern ihm ist es darum zu tun, Religion und Christentum praktisch werden zu lassen. So rühmt es die schlesische Kritik ihm nach.

Kein Wort der Entgegnung, des Widerspruchs, kein Vorwurf des Falschen, Unangebrachten für Gellert. Nichts weiß die Kritik an ihm auszusetzen. Er ist der große moralische Dichter Deutschlands; er ist ein Original in seiner Art; selbst Genie heißt man ihn.

d) Klopstock.

Die Beziehungen zu Klopstock wurden geknüpft unter dem Banne seines „Messias". 1748 waren die ersten drei Gesänge von seinen Freunden durch die „Bremer Beiträge" in die breite Öffentlichkeit hinausgetragen worden. Eben waltete in der schlesischen Kritik ein Interregnum, das die Aufnahme in der Öffentlichkeit verschwieg. So muß man sich mit gelegentlichen Äußerungen begnügen, die freilich beweisen, daß man im „Messias" in mancher Hinsicht ein Muster besaß. „Der Messias ist deswegen von so hohem Werte, weil seine ganze Geschichte nur die Zeit einiger Tage in sich begreift" (S. Z. N. 1751/94). Dieses Thema hatte Gottsched mit großer Wichtigtuerei behandelt und die zulässige Dauer auf höchstens ein halbes Jahr bestimmt. Damit kritisierte man in Gottschedischem Geiste und fand ein Gutes an einem Werk, das der Meister selbst scharf angriff. Niemals unterwarfen sich die Schlesier blindlings. In Klopstock begegnet ihnen Fremdes. Man sucht es zu verstehen. In wenigen Jahren ringt man sich zu voller Anerkennung durch. Das Neuartig-Fremde macht den Kritiker unentschlossen; er bildet zwei Parteien in sich; er konstatiert; vermittelt, aber hält eigenes Urteil zurück. Die Partei der älteren Dichtkunst-Anhänger müsse die Ordnung der Gedanken beanstanden, denn sie entspreche nicht der herkömmlichen, von der Ratio eingegebenen. Eine Konsequenz dieser neuen Logik entspringe daraus: „die Freiheit des Dichters, den

[50] Köster, S. 70.

Verstand der Rede, oder die Perioden nicht mit der Strophe zu schlüßen, sondern in die folgenden auszudehnen ..." (vgl. Besprechung der „Ode an den König" — S. Z. N. 1752/40). Gottsched dagegen hatte bei jeder Strophe gleichsam einen neuen Ansprung gefordert. Ein neuer Geist spricht aus dieser Dichtung. So seien die Gedanken „neu und ausgesucht", also nicht mehr unmittelbar der Sprache des Tages und unmittelbaren Verständnisses entnommen. Auch ein „beleidigtes Silbenmaß" rügen die Freunde der älteren Dichtkunst. Überhaupt gestatte sich Klopstock „einige Abweichungen von den Gesetzen der alten Dichtkunst". Die nicht mehr unmittelbar vom Verstande eingegebene, durch ihn geleitete Dichtung gewinnt in den Augen der Anhänger Gottschedischer Art oftmals den Ausdruck des „Übertriebenen". Und wenn der „Wurmsaamen" von Triller (S. Z. N. 1752/43) solche Unnatürlichkeit in satirischer Weise rüge, so geschehe damit nur Recht. Aber so gänzlich abzuweisen ist diese neue Strömung in der Dichtkunst doch nicht. Man muß sie eben nur in geordnete Bahnen einlenken. So weist man zurecht, aber man achtet doch. Deshalb muß der Angriff durch „Die ganze Ästhetik in einer Nuß" (S. Z. N. 1754/119 ff.) wohl als berechtigt anerkannt, aber doch als unnötig scharf bezeichnet werden. Die Dichter mögen es immerhin mit ihrer „Sünde" verdient haben, doch gegen solche schroffe Angriffe wehrt sich der schlesische Kritiker; er hat „Mitleid" mit den Angegriffenen. Und so bedurfte es gar nicht langer Zeit, um aus einem Saulus einen Paulus zu machen, zumal eine gewisse Bereitschaft vorhanden war, wie es schon in der Kritik der „Ode an den König" bemerkbar ist. Bald verteidigt man nun Klopstock. „Die ungegründeten Urteile ... über Klopstocks Gedichte ... sind aus den unreinen Quellen der Unwissenheit, der herrschenden Mode andern nachzusprechen was man nicht selbst untersucht, oder zu untersuchen nicht fähig ist und aus einem bösartigen Herzen entsprungen ..." (S. B. 1757/107 ff.). Das zielt offenbar gegen Gottsched und seine Gesinnungsgenossen. Neuem muß man — das ist Grundforderung für den Kritiker — mit bereitem Sinn und Willen zum Verständnis gegenübertreten. Denn wie erging es der Messiade von seiten Unberufener? „Man sprach Machtsprüche über die Messiade, ohne nur eine mittelmäßige Einsicht in die Natur der Dichtkunst zu besitzen. Man kannte das Wesen der Epopëe nicht, und noch weniger des christlichen Heldengedichts, und doch wollte man darüber sein Endurtheil fällen" (S. B. 1757/107). Das drängt unmittelbar wider Gottsched, der damit zugleich bekämpft und überwunden wird in seiner Starre und Einseitigkeit. Und auch deshalb steht man auf Klopstocks Seite, weil er ein Christ und nicht wie Gottsched

areligiös oder religiös-indifferent ist. So könne man auch begreifen, wie einer trotz „Kritischer Dichtkunst" und „Heldengedichten" den „wahren Wert" einer Epopëe verkennen könne. Klopstock sei zugleich ein Mann von „Geist" und „Einbildungskraft". Nur ihm konnte es gelingen, das Sterben Adams „würdig" darzustellen. Ihm seien die Mittel der Gestaltung unmittelbar gegeben. Dieses starke Gefühl „reißet uns fort", es „erhebt unser fühlendes Herz". Wie dürr und matt bleibe die Gestaltung vieler anderer. „Tausend andere würden den Affekt kaum so weit getrieben haben..." Und darum müsse diese Tragödie sein „Meisterstück" genannt werden, „das einzige in seiner Art", das die Deutschen besäßen. Anerkannt sei diese Größe bereits von „einigen aufgeklärten Genies", etwa Baumgarten; mehr wert als „das Händeklatschen aller geschmacklosen Köpfe". Und von diesem Stück erhofft man, daß alle gerührt würden, deren Herzen noch nicht voller „metaphysischer, poetischer und mathematischer Grillen" sind. Diese Zeiten, da man überall etwas Philosophisches angebracht wissen wollte, gleichsam eine streng mathematische Beweisführung forderte, sind im Absterben. Unmittelbarer und tiefer als der Verstand wirkt das Gefühl, erlebt das Herz. Das ist Klopstocks Leistung, deren Fülle und Wucht die Schlesier begeistert. Eine großartige Haltung findet man auch in seinem Menschsein. Klopstock sei ein „großer Charakter". Als man ihn von der Seite der Religion her angriff, habe er ihn bewiesen; als ihn die Kunstrichter anschrien, habe er geschwiegen, überzeugt, „daß die Wahrheit auf seiner Seite stand". So begeistert konnte die schlesische Kritik ihr Urteil künden. Scharf aber blieb sie im Angriff gegen alle „sklavischen Klopstockianer", die man mit Popes „Dunciade" gern ein wenig bespöttelt sähe.

e) Voltaire.

Voltaire war bei seinem ersten Auftreten in Deutschland recht gut aufgenommen worden. Seine frühen Tragödien und die Henriade waren verheißungsvoller Anfang gewesen. Seine „Pucelle" setzte ihn in ein anderes Licht. In scharfen Gegensatz stellte sich der Autor zu Gottsched, Gellert, Klopstock. Ja, der erstere hatte die „Pucelle" nicht einmal anzeigen lassen. Solchen Machwerken gegenüber versagte ihm einfach die Sprache der Kritik. Nur versteckte Anspielungen und hämische Glossen verraten seinen Unmut. Der Herr Voltaire hatte sich zu so etwas erniedrigen können — — —![51] So weit trieb es die schlesische Kritik freilich nicht. Ihr Angriff galt vor allem der „Religions-

[51] Korff I, S. 421.

spötterei" und „Üppigkeit". „Das, was uns die Religion heilig zu halten befiehlt, mit den unflätigsten Zoten zu vermengen, ist geradezu unerträglich" (S. Z. N. 1773/163). In immer neuen Wendungen spricht der Kritiker diese Gedanken der schärfsten Zurückweisung aus. Ja, aber ist Voltaire überhaupt der Verfasser? Kann er es sein? Kann sich der Autor der „Alzire" als „Lehrmeister der Üppigkeit und Prediger der Religionsspötterei" darstellen? O wäre es Voltaire doch nicht! Aber vielleicht läßt sich entschuldigen, daß er sie schrieb. Er mag es in jugendlicher Hitze getan haben; „immerhin so erfordert es doch die Billigkeit, solches zu verschweigen". Das hieß doch Voltaire sehr weit entgegenkommen. Aber seine Religionsverhöhnung mußte mit schärfster Strenge zurückgewiesen werden. Voltaires Fähigkeiten auf dem Gebiete dramatischer Technik wurden nur von wenigen in Deutschland nicht anerkannt. Zumeist fand man doch Worte der „Bewunderung oder Anerkennung für die klassische Tragödie im allgemeinen oder diejenige Voltaires im besonderen".[52] Solches Lob sicheren dramatischen Könnens spendet auch die schlesische Kritik (vgl. die Besprechung des „L'Orphelin de Chine" — S. Z. N. 1755/172). Gerade er verstehe es, solche ungeheueren Gestalten, in denen verschiedene Leidenschaften nacheinander wirkten, glaubhaft zu machen. Er schaffe ein durchgehendes Gefüge in der Verknüpfung der einzelnen Züge. Diese Beherrschung dramatischer Technik bleibt ihm auch fernerhin gesichert. Aber eine Seite seines Wesens gilt es, scharf im Auge zu behalten: den Atheismus. „Ritter des Unglaubens" nennt ihn einmal die schlesische Kritik. Doch wer „noch Achtung für die Religion besitzt", wer „eine feste Überzeugung von den gewissen Sätzen der Vernunft und des Glaubens sich verschafft" hat, der mag so gewappnet ruhig dem „Autor mancher Schönheit" entgegen gehen. Der wird allen seinen „Verführungskünsten" Widerstand leisten. Und so bleibt Voltaire trotz allem ein „außerordentliches Genie", und nur der wird „seine Größe des Geistes zu schätzen" wissen, der „eine gründliche Einsicht in die Religion, Philosophie und Litteratur besitzt" (B. N. (1770/108). So hatte man endlich auch Voltaire brauchbare Seiten abzugewinnen gewußt. Auch die „Pucelle" hatte allmählich sogar Bewunderer in Deutschland erringen können. Die Befreiung aus der Enge der bloß moralischen und religiösen Sicht war angebahnt, wurde bald mutig erkämpft im Sturm und Drang, um in der Klassik ihre angemessene Berechtigung innerhalb des Gesamtumfangs menschlichen Seins zu erhalten.

---

[52] Korff I, S. 73.

f) Lessing.

Mit Gottsched gab es einen beständigen Guerillakrieg, der endete, als man über ihn hinausgekommen war. Zu Klopstock zog einen das Herz. Zu Lessing der Verstand. Und eben darum begriff man ihn leichter, brauchte ihm keine Brücken des Verständnisses zu bauen. Schon seine ersten Schriften wurden günstig aufgenommen, zu eben jener Zeit, da man in sich noch um Klopstock rang. Die Form Lessingschen Geistes ging um so viel leichter ein, als sie dem Geist der Zeit, dem der Aufklärung, nahestand, in mannigfacher Weise ihn aussprach.

So bewunderte man in Lessing einen großen „Gelehrten", ausgezeichnet durch Kenntnis der Geschichte und Bücher im allgemeinen (S. Z. B. 1754/101 ff.). Das galt um so mehr in einer Zeit, die in jedem Dichter, vielleicht in jedem Menschen gern einen Wissenschaftler und Gelehrten gesehen hätte. Aus der Fülle seiner Kenntnisse heraus mußte gerade Lessing zu einem Kritiker werden. Diese kunst- und wissenschaftsrichterliche Tätigkeit führte ihn zur Polemik gegen andere Gelehrte. „Entschließt sich der Herr Verfasser" — rät der Kritiker — „die kritischen Gedanken gegen sonst so wohl verdiente Gelehrte etwas zu mildern, und sie nicht so stark zu salzen, so möchten mit der Zeit alle seine Bemühungen schmackhafter werden" (S. Z. B. 1754/101). Die Schärfe Lessingschen Geistes kommt seiner Kunstkritik zugute. So „klärt er durch seine scharfsinnigen und gründlichen Untersuchungen gewisse Gegenden in der Theorie des Schönen auf, die vor ihm noch in Dunkelheit lagen". Lessing liefert geradezu Muster für gelehrte Abhandlungen (zu: „Wie die Alten den Tod gebildet"). Es genügt eben nicht Stellen der Alten, Momente, Münzen, Gemmen und dergleichen zu häufen, sondern man muß diese in Zusammenhänge bringen und mit Sinn begaben. Dazu aber gehört eine „entdeckende Scharfsinnigkeit" und der „attische Geschmack" Lessings (B. N. 1769/355). So überwindet man in Lessing und unter seiner Führung die alte Polyhistorie.

Lessing ist also der große Gelehrte und große Kritiker. Die schlesische Kritik preist ihn auch als Philosophen. In mannigfacher Beziehung beweist er seine gehörige Begabung auf diesem Gebiet. Zumeist aber koppelt er seinen philosophischen Geist mit dem dichterischen: damit wirkt er in größere Weite als mit seinen gelehrten Abhandlungen.

Der Dichter Lessing verleugnet nicht seine gelehrte, philosophische, kritische Seite. Zudem tritt er als Neuerer in der Dichtkunst auf — im Drama. Schon in dem „Jungen Gelehrten" und in den „Juden" sehe man seine Geschicklichkeit am Werke.

Nicht mehr der althergebrachte Stoff von Liebe und Wein sei ihm Vorwurf. Das aber trifft noch nicht den eigentümlichen Kern Lessingscher Art. Die komme erst in „seiner kurzen und sinnreichen" Art der Darstellung zur Erscheinung. Er gestalte aus der Kenntnis „der Regeln der Schönheit und des guten Geschmacks" heraus. Daß er sich an die Regeln hält und trotz der Regeln, die manche Neuere zu verwerfen trachten, dichten kann, eben das gefällt den Schlesiern besonders. Allerdings beanstandet man einen „gewissen Zwang des Ausdrucks", der dem Gedanken Gewalt antue. Doch diese Unbeholfenheit überwindet er bald — der „berühmte" Lessing. Die Einführung des bürgerlichen Trauerspiels auf der deutschen Bühne mit eigenem Produkt, einem „Original" gereiche Lessing zur Ehre. Die „Miß Sara Sampson" (S. B. 1757/66) vereinige die „wesentlichen Schönheiten" dieser Gattung. Nur eine „genauer beobachtete proportionierte" Kürze „möchte die Kritik noch gewahrt wissen; sie sei durch „Weglassung kleiner moralischer Betrachtungen" leicht zu erreichen. Wenige Änderungen seien nötig, um die „Miß Sara" zu einer Tragödie von „größter Vollkommenheit" zu machen. Das rationale Element in der Lessingschen Dichtung tat es der schlesischen Kritik an. Jede Wahrheit wisse der Dichter in „besiegender Stärke" zu gestalten; jedes Bild besitze einen „anziehenden Reiz und leuchtende Ordnung". Glücklich verbinde sich dieser Seite der Verstandes, wenn auch weniger reichlich, Gefühl und Empfindung, die auf den Zuschauer rührend einwirken. Die Bande der Zuneigung konnten sich enger knüpfen, als Lessing für mehrere Jahre in Breslau weilte. Diese Bindung drückt sich in einer langjährigen Freundschaft mit Klose, dem Herausgeber der „Schlesischen Berichte", aus. Die Kritik mußte davon großen Einfluß nehmen. Nicht nur das Objekt Lessing erhielt sich dauernde Wertschätzung in der schlesischen Kritik, auch das Subjekt Lessing wirkte durch die Fülle und Neuheit seiner kritischen Gedanken. (Vgl. vorigen Abschnitt.)

In einem Werk aber fand man den ganzen Lessing, in „Emilia Galotti". „Da Dichter und Philosoph, Kenner der Menschen und Kenner der Genies aller Zeiten nur selten so genau verbunden zu sein pflegen als sie es in Herrn Lessing sind: so möchte in Rührung und Unterricht, in Neuheit und Korrektheit sobald kein Trauerspiel der Galotti gleichen" (B. N. 1772/297). Wissenschaft und Dichtung vereint, und vereint durch eine neue und dennoch korrekte Form, und vereint zu Läuterung und Bildung des Menschen, das war, was das Jahrhundert forderte. Und darum kämpft man gegen den törichten Verächter der Galotti mit den schärfsten Ausdrücken und kann ihren „Paroxismus" nicht be-

greifen. Immer weiter baute Lessing auf dem Boden des Dramas. Ein neuer Beweis seines Könnens sei „Minna von Barnhelm"; darin preist man das „echt deutsche", das sich die Bahn auf der Bühne gebrochen.

Soweit blieb sich schlesische Kritik treu in der Wertschätzung Lessings. Aus anderer Gesinnung entsprang 1779, aus Balthasar Ludwig Tralles' Geiste, eine scharfe Anklage gegen Lessings „Nathan". Zwei Bände Kritik schrieb er gegen solche unsinnige Auffassung religiösen Wesens. Geist, Erfindung, Witz, Laune, Sprache, alles erkannte er für Lessingsche Originalität, doch daß er die christliche Religion soweit herunter drückte, sie gleichstellte mit Judentum und Islam, das war nicht nur befremdend, das verlangte eine „Schutzschrift für die christliche Religion".

g) Wieland.

Wielands erste Dichtungsperiode durchzieht Klopstockscher Geist. Am Ende dieses unnatürlichen, mehr angelernten, als wesentlich vorhandenen Empfindsamkeits-Dichtens zeigt die „Johanna Gray" (1758) einige Zeichen der Abwendung von dieser Art. Die Kritiker nahmen an diesem Werk Anstoß „wegen der Frömmigkeit"; dagegen setzt die schlesische Kritik Bodmers gleichnamiges Werk, in dem sie die Fehler vermieden sieht, die an Wielands Werk zu erkennen waren (S. B. 1762/37 ff.).

Bald aber ergibt sich die Gelegenheit, das vielfältige dichterische Genie Wieland zu bewundern. Formales Können verleihe ihm die Freiheit, „seinen Gedichten alle Bewegungen und Wendungen ungehindert zu geben: sie verschafft das Muntere in Erzählungen und paßt vor alle Gegenstände". Seine Wendigkeit gestatte ihm, je nachdem es erforderlich sei, „einen gelassenen, hüpfenden, feierlichen, munteren, eleganten und nachlässigen Gang" der Dichtung zu verleihen. (Vgl. „Amadis"-Kritik — B. N. 1772/84.) In „besonderer Munterkeit" und „mit viel Witz" findet man den „Don Sylvio von Rosalva" geschrieben, wie es ja auch gar nicht anders zu erwarten vom „sinnreichen Herrn Wieland". Freilich wittert man in ihm einen Liebhaber der französischen Sprache, wie man aus der Beibehaltung des französischen Wortes „Fee" zu erkennen glaubt. Das ist um so befremdlicher, weil Wieland doch ein „so großer Liebhaber seiner Sprache ist und so viel Stärke darinnen besitzt" (B. N. 1772/190).

Wielands an französischem Esprit und französischer Klassik geschulter Geist macht ihn in den Augen der schlesischen Kritik zu einem „unerschöpflichen Genie", einem „amüsanten Philosophen" und „philosophischen Dichter". So urteilt man über den

Autor des „Goldenen Spiegels oder der Könige von Schesdian"; ja sein ganzes Talent wird geradezu neben das Voltairesche gesetzt und damit ausgesprochen, wie verwandt in manchen Bezügen die beiden Dichter waren. Richtig erscheint diese Nebeneinanderstellung besonders hinsichtlich der graziösen und geschmeidigen Formgebung. Ja, an anderer Stelle spricht die Kritik aus, daß in Wieland „die Grazie der leichten Dichtkunst" ihren Meister gefunden habe. Solche leichte Musenware gebe Wieland in seinen „Hirtenliedern". „In Jacobischem Geiste geschaffen," so registriert die Kritik, d. h. im Geiste seiner Gefühlsphilosophie. Mag es sich immerhin um leichtes Gut handeln, „die Gabe des Anschauenden" sei dem Dichter verliehen (B. N. 1773/281). Aus diesem Blickpunkt sah man auch die „Abderiten". In diesem Werk findet sich eine Mischung verschiedenster Elemente: Griechenland und altdeutsche Überlieferungen verbanden sich im Stofflichen. Dazu trat das Raisonnement in französischem Geiste. Kurz: „Geschichte und Fiktion sind hier auf eine so reizende Art gepaart, daß wir jedem Leser die beste Unterhaltung davon geben können" (B. N. 1774/84). Hier werde in unterhaltender Art „ein Stück philosophischer Geschichte" gegeben, „das alle Bruckers hinter sich läßt" (s. v.). (Brucker hatte eine „Historia critica philosophiae" geschrieben.)

Wielands Genie war erwiesen in seinen dichterischen und dichterisch-philosophischen Werken. Französische Orientierung sprach, sowohl was Gehalt als Form anlangt, aus seinen Dichtungen. Nach französischem Vorbilde, dem „Mercure de France", rief er den „Deutschen Mercur" ins Leben. Mit Beifall wird dieses Unternehmen von den „Breslauischen Nachrichten" begrüßt. „. . . und was für herrliche Früchte muß es (dieses Institut) in Zukunft tragen, da schon seine Erstlinge durch eine frische Farbe, durch ihr süßes und saftvolles Fleisch reizen . . ." (B. N. 1773/147).

Um es noch einmal auszusprechen: die Wielandische Grazie, gewonnen aus der Beschäftigung mit Literatur und Kultur der Franzosen, und ihr Einzug in die deutsche Literatur wird von der schlesischen Kritik in ihrer Bedeutung erfaßt.

h) Herder.

Wenige Genies ließ man neben Lessing gelten. Unter diese wenigen reiht die schlesische Kritik Herder. Sein Werk wird mit großem Enthusiasmus begrüßt. In den Jahren 1767—1768 gehen seine „Fragmente über die neue deutsche Literatur" in die Öffentlichkeit. Die „Kritischen Wälder" folgen. Mit Herder ist eine neue Auffassung der Dinge heraufgekommen. „Sein Geist hält

sich niemals bei der Oberfläche der Gegenstände auf; sondern er dringt in das Innere" (B. N. 1773/73). Das Denken der rationalistischen Dichtung, der rationalistische Wissenschaftsbetrieb griffen auf diskursivem Wege die Dinge an. Herder aber bevorzugt das intuitive Eindringen, das Erlebnis. Seine Kritik lebt von diesem Geiste. So „dreht er sich nicht in dem Kreise des Allgemeinen herum; sondern nimmt die Teile in seinen Gesichtspunkt und denkt die Wahrheiten anschauend" (s. v.). In diesen Umschreibungen spricht sich das Eigentümliche der Herderschen Auffassungsweise aus. Nicht mehr der Begriff, der ein Allgemeines umspannt, wird an die Dichtung herangetragen. Kein deduktives, abstrahierendes Verfahren, wie es bisher die Kritik geübt hatte, führt in die unmittelbare Nähe des Gegenstandes, sondern das umgekehrte Verfahren: das Ausgehen vom Einzelnen, das Induktive. Gerade in dem Besonderen verbirgt sich das Wesentliche. Außerdem wird das Herdersche Denken ganz richtig als anschauend charakterisiert. Die schlesische Kritik trägt dennoch einige Bedenken, „seine feurige Einbildungskraft und Phantasie" könne ihn zu weit treiben. Doch hundert andere „treffende Züge" lassen darüber hinwegsehen. „Scharfsinnigkeit", Tiefenschau und „feiner Geschmack" machen ihn geradezu zu einem Wegbereiter der Kritik in Gegenden, „wo man sonst in Gesellschaft anderer durch Sand und Dornen waten und sich durcharbeiten mußte" (s. v.). Dieser große Kritiker gehe unerschrocken auf die Wahrheit aus, mit „Freimütigkeit" rühre er an die Fehler der berühmtesten Schriftsteller. Im Dienste der Idee der Wahrheit verrichte Herder seine Arbeit, man dürfe ihm also kein „böses Herz" zuschreiben, „weil er sie (die Fehler) nicht vor Vollkommenheiten, so wie die Anbeter des Haupts einer Partei erkennt" (s. v.). Ein neuer Geist schuf sich eine neue Sprache, „die über veraltete Gegenstände Neuheit und Leben auszugießen weiß" (s. v.). Diese Sprache offenbart Gefühl, Erlebnis; bedeutet selbst Leben, nicht mehr Werkzeug der Verständigung allein. So wird Herdersches Wesen von der schlesischen Kritik in seinen Tiefen erfaßt, aber nur zaghaft und zögernd folgt man selbst dessen Spuren.

i) Goethe.

Die Begegnung zwischen schlesischer Kritik und Goethe geschah auf der Ebene der Sturm- und Drang-Dichtung. Der „Götz von Berlichingen" (B. N. 1774/76 ff.) bedeutete für die schlesische Kritik ein großes Erlebnis. Durch dieses Drama sah man geradezu den üblichen Begriff des Schauspiels in Frage gestellt. Hier

geschah nichts weniger als ein Sturm gegen die alte, eingewohnte Form klassischer, besser klassizistischer Stücke. „Mechanische Anständigkeiten" seien hier verletzt worden durch doppelte Handlung usw. Und woher nahm Goethe diese neue Weise? Er hat sich Shakespeare vorgestellt, wollte ihn kopieren, wollte sein eigenes „Genie" im Fluge zeigen. Doch hier sei nur Schale, im Kern liege das Wesentliche geborgen: „nationale" Geschichte und Charaktere und das beispielhaft wider alle „schaalen Romane". Und dabei eine „Sprache aus der Fülle des Herzens und eine Kühnheit, tief in die menschliche Seele zu schauen". Wie Offenbarung wirkte dieses Schauspiel; alle Quellen verschütteten völkischen und menschlichen Seins sah man wieder aufspringen an diesem Shakespeare-Jünger. Eine Ahnung tat sich auf: hier war ein „vielversprechender Mann" am Werke.

Das war der Auftakt; so Aufnahme und Begrüßung durch die schlesische Kritik. Instinktiv griff sie zu und eroberte sich einen Mann und dessen Werk zu dauerndem Besitz, und es gab kein Wanken mehr, mochte auch Anderes und verschieden Geartetes vor den Blick der Kritik treten.

Wenig für das Verhältnis zu Goethe ist aus der Werther-Kritik zu entnehmen. Erstens wird, wie man vorgibt, ein fremdes Urteil eingerückt; zweitens steht kein Wort der Beziehung zu Goethe darin. Lediglich wird, indem man vom Inhalt ausgeht, mit etwas mitleidigem Blick auf den Jüngling herabgesehen, der sich durch seine Liebe zugrunde richten lasse. Der „Werther" scheint abseits zu stehen; vielleicht mochte er für das Empfinden der schlesischen Kritik allzuweit dem empfindsamen Ideal nachgeben.

Goethes nationale Leistung im „Götz" war bereits erwähnt worden. Auch zu „Erwin und Elmire" (B. N. 1775/235 ff.) stellte man fest, es liege keine Operette nach französischem Leisten vor, sondern ein Dialog voller „Schrot und Korn", „ein origineller, kühner, kräftiger, leidenschaftlicher Ausdruck." Zwar könnte man die Beobachtung der Einheiten vermissen, aber man wird, wenn man nur den „Clavigo" betrachtet, eingestehen müssen, „daß Herr Göthe in alle Sättel paßt"; daß hier ein „Proteus" wirkt, der sich „bei jeder Erscheinung unter einer anderen Maske zeigt und so den Begriff von seiner Größe, den man keines Wachsthums mehr fähig glaubt, immer höher hinantreibt". Konnte mehr Verständnis von der Kritik aufgebracht werden? Hier war schon unbedingte Anhänglichkeit.

Goethes Dichtung wirkt gleichsam wie „Magie". „Wer nur noch einigen Sinn für das Schöne und einige Empfindsamkeit in seiner Brust verwahret, beydes mag noch so tief verschlossen liegen,"

ein Werk von Goethe wie die „Stella“ wird alle Zugänge aufschließen, Freude und Trauer werden aus seinem Herzen fließen. So empfindet der Kritiker. Ja, zu stark fühlt er sich in der Gewalt der Begeisterung, daß er sich nicht mehr fähig zur Kritik hält. Deshalb fließt auch kein Stäubchen moralischer Wertung in die Besprechung ein. Goethe! — schon der Name genügt und sagt mehr als ein kritischer „Erguß“. Womit soll man diesen Dichter vergleichen? Mit Shakespeare vielleicht? Gewiß, er hat viele „charakteristische Eigenschaften“ mit ihm gemein: „die Herzenssprache, die Menschenkunde, die täuschende Äffung der Natur, die Intuitionsgabe“ usw. Doch damit vermöchte man kaum Goethes Größe gerecht zu werden, vielleicht verkleinere man ihn sogar bei diesem Vergleiche. Goethes und Shakespeares Lebenszeiten seien durch Jahrhunderte voneinander geschieden, in denen Philosophie, Wissenschaften, Ästhetik Fortschritte gemacht haben, aber die Intensität des Gefühls sei bei beiden die gleiche. Darum sei Goethe mehr als Shakespeare.

Den Meister im Drama bewundert die Kritik noch einmal in „Claudine“. Alles sei hier: lebendig, wahr, menschlich. Was will ein kleiner Einwurf besagen, daß es unnatürlich sei, wenn Claudine mit ihren Verfolgern in Versen spreche?

Genug, um daraus die Stellung der schlesischen Kritik zu Goethe in den Blick zu bringen. Goethe erhielt sich in dauernder Bewunderung und erntet das größte Lob, das ein Dichter von der damaligen schlesischen Kritik erfahren hat.

6. Die Stellung der schlesischen Kritik zur literarischen Geltung Schlesiens.

Zugehörigkeit zu einer bestimmten Landschaft bedeutet: in den Zusammenhang von Blut, Boden, Kultur hineingeboren zu sein. Diese Momente vereinigen ihre Kräfte gleichsam in einem Mittelpunkt, einem Kern, von dem das Wesen dieser Einheit als Ganzheit neu ausstrahlt. In bedeutungsvoller Weise griff so der bayrische Einfluß auf die östlich-mitteldeutschen Siedellandschaften über. Anzeiger solcher Einwirkung wird die Sprache. Über Böhmen und Mähren hinweg spannte sich ein Bogen, der die schlesische Landschaft „folgenschwerer als Böhmen in die bairische Bildungsgemeinschaft einbezog“. Im 16. Jahrhundert begann die schöpferische Kraft Schlesiens langsam zu erwachen, um im folgenden Jahrhundert reichste Frucht zu offenbaren. Vielleicht war „die neue Verbindung des Landes mit der abendländischen Kulturstadt

Wien Mitursache dieser Fruchtbarkeit".[53] Die literarische Vormacht ging damit von Böhmen auf Schlesien über, um im 18. Jahrhundert an Meißen zu fallen.[54] Bedeutsam in hohem Maße war diese Beziehung und „der staatliche Zusammenhang mit einer europäischen Großmacht, mit Wien, dem einen großen Herz europäischer Gemeinsamkeit", gab der schlesischen Literatur in den Zeiten des Barocks einen „selbstbewußten Zug ins Große und Europäische". „Und der ganze Reichtum von Jakob Böhme bis zu Johann Christian Günther und zu Christian Wolff ist nicht allein aus dem Bereiche Schlesiens und der Lausitz zu begreifen, er muß nebst dem aus dem ganzen Kulturkreise erfaßt werden, dem beide Landschaften staatlich eingegliedert waren, wenigstens aus der gesamtstaatlichen Einheit der böhmischen Länder."[55] Diesem großartigen Auftrieb folgte im 18. Jahrhundert ein Tiefpunkt literarischer Produktion. „Niedergang ist ein untaugliches Wort, um das zu bezeichnen, was sich in den beiden schwesterlichen Landschaften im achtzehnten Jahrhundert vollzog. In Wirklichkeit ging eine gewaltige Umstellung des gesamten staatlichen und geistigen Gefüges vor sich, freilich ohne daß die inneren Lebensstränge davon getroffen wurden. Die irrige Vorstellung, billigerweise müsse eine Landschaft oder ein Volk Jahrhunderte hindurch schöpferische Werte herausstellen, oder sie seien im Verfall, beruht auf Unkenntnis der völkischen Lebensvorgänge. Auch im geistigen Bereich der Völker bilden erst Aussaat, Zeit des Keimens, des Reifens und der Ernte zusammen ein Wirtschaftsjahr."[56] Und gerade in dieser Zeit, gleichsam einer schöpferischen Pause der Dichtung, gelangt der kritische Wille zu seiner Form.

Die dichterische Tradition Schlesiens wie des ganzen damaligen Deutschlands ging von Martin Opitz aus. Aus der Wegwendung von der marinesken Stilart der Hofmanswaldau und ihre Epigonen lenkte man zu Opitz zurück. Und so stand die Opitz-Begeisterung im Beginn des 18. Jahrhunderts in hellstem Glanze. Es wurde ein regelrechter „Opitzkultus"[57] getrieben. „Die Gesellschaft der Mahler nannte Opitz «le plus grand Philosophe et Poète Allemand, pour ne pas dire le seul». In den «Diskursen» wurde er als «Bruder der Natur» hoch über den «Imaginationsspieler» Hoffmanswaldau gestellt."[58] Noch zu Bodmers Zeiten war die literaturgeschichtliche Auffassung herrschend, die in Opitz eine Sonne sah,

[53] Nadler II, S. 259.
[54] Nadler II, S. 285.
[55] Nadler II, S. 285/6.
[56] Nadler III, S. 195.
[57] Lempicki, S. 279.
[58] Lempicki, S. 279.

welche nach der Finsternis und Barbarei sich plötzlich in hellstem Lichte zeigte. Die Kritik hielt in Schlesien lange an dieser Auffassung fest, und erst nach 1750 wird das Wort Opitz allmählich seltener gebraucht. Nicht Opitz allein war zum Vorbild der Dichter aufgestellt, man schien geradezu an eine dichterische Substanz in jedem Schlesier zu glauben. Und so war „das Vorurteil außer Landes gar gemein: Wer ein Schlesier sei, müsse deutsche Verse machen können" (G. N. S. 1735/251). Dieses Vorurteil hat sich bei den Schlesiern festgesetzt. „Jetzund scheinet es fast, als wenn wir im Lande es selber uns also zu seyn einbildeten" (G. N. S. 1735/251). Solange die Fremden dieser Meinung sind, ist es kein Schaden. Sobald die Schlesier aber selbst daran glauben, muß ein solcher Selbstglaube überheblich klingen, sonderlich wenn ihm keine Werke entsprechen. Die Kritik ist nicht gesonnen, die schlesischen Poeten in diesem Wahne zu belassen. Zwar stellt sie eine eifrige Dichterei in Schlesien fest, aber sie sieht stark kritisch. „Es scheint wohl manchmal gewissen Leuten als wenn man in Schlesien gar zu viele Verse mache; allein wenn sie nur alle gut wären, hätte man nicht Ursache sich dabei aufzuhalten" (G. N. S. 1737/128). Leider entspricht der Quantität nicht die gewünschte Qualität. Und doch sieht die Kritik die notwendigen Vorbedingungen gegeben. Sie sieht Möglichkeiten. So wird eine „Apophtegmata-Sammlung" verheißend angekündigt: „Uns hat wenigstens, soviel wir davon gesehen gar wohl gefallen, und würde man daraus sehen, daß es unsern Landsleuten an Witz und Verstande und gutem Urteil nicht fehle was sinnreiches, schmackhaftes, unerwartetes und auch ein wenig kitzelndes in ihren Reden, sowohl als in Schreiben an den Tag zu legen" (G. N. S. 1738/292). Allein es fehlt die dichterische Kraft, die aus diesen Elementen das Werk hervorbringt. Der Glaube, daß den Schlesiern eine dichterische Potenz innewohne, stirbt nicht aus; ebensoviel gewollt, als gefühlt, daß sie vorhanden sei. Ein andermal findet man einen Hoffnungsstamm in den Adligen. Aber hier ist die wirkliche Einsicht überdeckt durch andere, menschliche Erwartungen. Die Kritik kriecht förmlich vor deren Produkten. Liebe, Kenntnis, Geschmack und Geschicklichkeit zur Poesie wähnt man beim Adel noch geborgen. War notwendigerweise etwas zu beanstanden, dann windet man sich geschmeidig um die wahre Meinung herum. Die Loslösung Schlesiens von Österreich brachte auch hier einen Umschwung. Die materielle Abhängigkeit von einem Fürsten hörte auf.

Jetzt beginnt man erst den Mangel an wirklichen Dichtern in Schlesien zu spüren. Draußen dichtet man, aber wie rauh klingt die Dichtung der Schweizer für schlesische Ohren. „O, wenn das Beyspiel unsere Oderschwäne reizen wollte, von einer so wichtigen

Sache nach seiner und ihrer Art zu singen! Vielleicht würde manches noch lieblicher klingen" (S. Z. N. 1753/171). Immer wieder wird der schlesische Poet aufgerüttelt und aufgerufen zu einem großen, würdigen Werk. Er schweigt, oder er tut, was vielleicht noch schlimmer ist und nicht geeignet, das schlesische Ansehen im Auslande zu heben. Die Dichter „singen weit lieber zu Grabe, zur Hochzeit, zur Kindtaufe oder von andern Schmeicheleien. Um die Ehre, den Ruhm und das Glück des Vaterlandes bekümmern sie sich wenig oder nichts" (G. N. S. 1741/75). Früher habe es einen Fechner gegeben, der zuweilen seine Muse, wenn auch in lateinischer Sprache, von Oder, Bober, Katzbach, Ola und Queis habe singen lassen. Und auch jetzt gebe es Gelegenheit zu dichten und zu singen. Solchen Anlaß erblickte die Kritik, z. B. im Schlesischen Erbfolgekrieg. Gewiß, man hat nicht wenig Kriegsgedichte lesen können. „Es haben sich sogar Dichter herfürgetan, denen man sonst dergleichen Künste nicht zugetraut hätte. Allein zu Kriegszeiten sind auch wohl manchmal die Gänse verwegen und schreien den erschreckten Schwänen vor. Wie elend und unrichtig die Eroberung der Städte Glogau und Neisse, die Schlacht bei Mollwitz, die Belagerung von Brieg und dergleichen besungen worden, ist leider bekannt und doch haben diese schlechten Bogen ihre Abnehmer gefunden" (G. N. S. 1741/327). Es war endgültig mit der schlesischen Poesie vorbei. Der Mangel an wirklichen Dichtern war offensichtlich für die Kritik. Selbst die Aufnahme beim Publikum beweist, wie die Kritik meint, einen gesunkenen Geschmack.

Jahrelang begegnet kein Hinweis auf die schlesische Dichtertradition. Das Bewußtsein, daß man endgültig seine Stellung verloren hatte, hielt jegliches Gefühl des Emporkommens nieder, nachdem man Jahrzehnte hindurch mit immer neuen Aufmunterungen und Aufforderungen eine latente dichterische Ader zum Fließen zu bringen versucht hatte. Die schlesische Vormachtstellung hatte man an Meißen abgeben müssen. Opitz war wieder vergessen worden. Die Tradition in der schlesischen Dichtung war abgebrochen. Aber der Lokalpatriotismus wollte nicht absterben. Zwar gesteht man zu: „Schlesien hat seit den Zeiten unseres Opitz, so wie jede andere deutsche Provinz eine Folge von Reimern, aber nicht Dichtern gehabt; doch ist die Anzahl der letztern in Beziehung auf ganz Deutschland immer beträchtlich gewesen. Und jetzo?" Ein neues Bewußtsein erwacht. „Nun haben wir Hoffnung, bald große Dichter zu sehen. Sowohl die gegenwärtige Sammlung (Schlesische Anthologie, hrsg. von K. F. Lentner, Breslau und Leipzig 1774), welche Reizung für sie sein soll; als auch die Situation unsrer Litteratur macht diese Erwartung warscheinlich." (N. L. U. 1775/133). So hoffte man. Freilich, noch vergingen einige Jahrzehnte, bis der schöpfe-

rische Anteil der schlesischen Landschaft in der Dichtung der Romantik bedeutsam wurde.

Es läßt sich festhalten: die schlesische Kritik der 30 er und 40 er Jahre versucht noch immer wenigstens einen Rest der ehemaligen schlesischen literarischen Vormachtsstellung zu retten. In den 50 er und 60 er Jahren hat man sich abgefunden. Es mangelt offenbar an kräftigen schlesischen Dichtern. In den 70 er Jahren, mit dem Erscheinen der schlesischen Anthologie, lebt ein neues Bewußtsein künftiger literarischer Größe Schlesiens auf.

Eigentümlich Schlesisches offenbart sich in der Sprache. Es interessiert hier nicht ihre Entstehung, sondern daß sie durch Opitz eine Form erhielt und sich in Gegensatz stellte zu anderen Formen deutscher Sprache. Mit einer gewissen Berechtigung konnte Schlesien für sich Anerkennung beanspruchen, zumal die schlesischen Barockdichter die deutsche Sprache weitgehend geformt und ausgeweitet hatten. So läßt man sich gern das Urteil in die Ohren klingen: „Wer ein Schlesier sei, müsse deutsche Verse machen können" (G. N. S. 1735/251). Überspitzt bedeutet das. Schlesisch gleich Deutsch zu setzen. Und aus dieser Sicht kämpft die Kritik auch gegen Gottsched, der mit neuen unerhörten Ansprüchen auftrat, wenn er den meissnischen Dialekt zur Grundlage einer deutschen Schriftsprache machen will. Mit dem Recht des Historisch-Früheren und zugleich dem des geleisteten Beweises wehren sich die Schlesier. Als eine schlesische Eigentümlichkeit und zugleich als berechtigt empfand man die Einmischung einiger Dialektworte. Aber seit 1750 etwa gewahrt man einen Anspruch auf dialektische Eigenwilligkeit der Schlesier nicht mehr. Der Kampf gilt vor allem den Neuerern, die die Ebene des durch die Sprachgesellschaften früherer Zeit Aufgegebenen und Gestatteten verlassen. Solche Organisationen würden auch jetzt noch angebracht sein, damit man sich an den „einzig wahren Geschmack in der Dichtkunst und Beredsamkeit" halte und sich nicht durch „leere Lüsternheit, bloß etwas Neues zu sagen, auf die falsche Bahn einiger Sprachverderber" hinreißen lasse (S. B. R. 1752/422). In diesem Bereich kämpft schlesische Kritik mit Gottsched und Schönaich gegen Klopstock und die Schweizer. Die aufklärerische Gesinnung, die Inhalte durch die Sprache vermitteln will, läßt die Schlesier Gottscheds Verdienste um die deutsche Sprache anerkennen. Der Verzicht auf Sonderbestrebungen und Eigenwilligkeit ist um des großen Zieles willen notwendig.

Die schlesische Gebundenheit der Kritik war sichtbar geworden in ihrem Verhältnis zu Dichtung und Sprache. Mit Wertschätzung behandelt sie auch den schlesischen Dichter. Wie einen Augapfel behütet sie Opitz. Er gilt als der große Mann, der die Jahr-

hunderte überdauern soll. Er gilt der Kritik schlechthin als „unser" Opitz. Auch wer der Kritik nicht so nahe steht, kann auf Verteidigung rechnen. Selbst Lohenstein wird sie gewährt, wenn es einmal nötig ist. Und die Streitigkeiten um Chr. Günther zeigen zwar nicht die Kritik auf Seiten des Gottschedgegners Steinbach, aber die Verachtung und Verkleinerung Günthers wird doch zurückgewiesen. Ist einmal ein Schlesier nicht an seiner Sprache kenntlich und gibt sich doch dafür aus, so ruht die Kritik nicht eher, als bis sie genau festgestellt hat, wie es sich damit verhält. Schlesische Dichtung zum Keimen und Blühen zu bringen, darin lag ja eine Hauptaufgabe der schlesischen Kritik. Sie wollte nicht nur den Geist der Dichtung, wie ihn die Schlesier bahnbrechend gewiesen, weiter wirken sehen, sondern zugleich sollten Schlesier Träger dieses Geistes, dieser Dichtung sein. Die schlesische Kritik ist stolz auf jedes Talent, das sich in Wissenschaft und Dichtung zeigt, sonderlich wenn es schlesischer Herkunft ist. So strahlt der Ruhm, den Christian Wolff sich erobert hat, zurück auf die Landschaft und auf die Zeitgenossen. Hat man nicht Dichter, die Ruhm und Ehre dem engeren Heimatlande bringen, so müssen die Wissenschaftler und Philosophen das Fehlende einbringen. Auch ihnen gilt oft ein Ruf der Ermunterung durch die Kritik.

Der Verlust von Schlesiens literarischer Vormachtstellung war bereits besiegelt, als die kritischen Zeitschriften erschienen. Schwer wollte man sich daran gewöhnen und allenthalben spürt man die Versuche, wieder voranzukommen. Und wie durfte man auch jetzt zurückbleiben, während überall die Wissenschaften einen neuen Aufschwung nahmen? „Wenn doch mehrere von den Herren Gelehrten durch dieses berühmte Beispiel sich wollten ermuntern lassen, ihre gute Gedanken in allen Teilen der geist- und weltlichen Wissenschaften beizutragen, daß auch wir Schlesier als nützliche Glieder der Gesellschaft uns in der gelehrten Welt erzeigten, die das Aufnehmen und Wachstum der Gelehrsamkeit nach Vermögen zu befördern beflissen sind und nicht bloß müssige Zuschauer oder wohl gar ungebetene Richter abgeben wollten" (G. N. S. 1738/18). Schlesien bleibt zurück, das ist offensichtlich. Die Kritik erkennt es. Sie sucht auch, die Ursachen dieses Nicht-Könnens und Nicht-Habens aufzudecken. Sie sieht sie darin: „Jedermann weiß, daß damals die allergrößte Behutsamkeit notwendig war, nur seine Gedanken von gleichgültigen Dingen zu sagen, geschweige sie unter seinem Namen drucken zu lassen. Die Gefahr war allzu groß; daher blieb ein jeder mit seinen Entdeckungen auf der Studierstube" (S. Z. N. 1751/41). Aber die Zeit, da Schlesien unter kaiserlich-katholischer Herrschaft stand, ist ja vorüber. „Jetzo ist meines Erachtens die Gefahr gänzlich verschwunden, und Schle-

sien gehört gar besonders unter die Provinzen, wo die Freiheit, zu denken, durch nichts andres als durch Vernunft und Klugheit eingeschränkt wird" (s. v.). Also konnte auch darin der Grund für das Versagen der Schlesier nicht liegen. Die Kritik hörte auf, nach Ursachen zu suchen. Sie konnte sich freilich nicht damit zufrieden geben. Darum mahnt sie und hofft, daß Schlesien einst zu neuer Geltung kommen möchte. 1775 erwacht die bereits genannte Ahnung eines neuen Aufstiegs. Wenn man früher auf die schlesischen Dichter stolz gewesen war, so hatte man jetzt freilich nur noch „den bescheidenen Wunsch, von den Dichtern der anderen deutschen Stämme als gleichberechtigte Mitstrebende anerkannt zu werden".[59]

7. Zusammenfassung.

Dichtung ist nicht für den Kritiker da, sondern für den Menschen. Kritik erfaßt auch niemals das Ganze eines Kunstwerks, sondern nur Teile, Momente, Einzelnes. Auch wenn man diese Dinge wieder zusammenbauen wollte, man würde niemals eine Gesamtheit daraus spüren können. Und wohl deswegen, weil Kritik weit mehr verstandesmäßig arbeitet, als es eine Dichtung verlangt. Vollends einseitig kann Kritik werden, wenn sie anderen als den Verstandeskräften jeglichen Wert abspricht (Rationalismus). Eine Reihe von Jahren geht die schlesische Kritik solche Wege. Sie urteilt nach Regeln, die zuerst für den Dichter selbst bestimmt sind. Das Eigentümliche an einem dichterischen Werk kommt ihr gar nicht in den Blick. Allmählich spürt man doch, wie sich seit Klopstock und der Empfindsamkeit die beherrschende Stellung von Verstand und Vernunft verliert: aber niemals wird das Gefühl etwa in gleicher Weise beherrschend, wie zuvor der Intellekt. Einer Anerkennung des Neuen durch die Kritik steht trotzdem nichts im Wege.

Schlesische Kritik im 18. Jahrhundert trägt einen inneren Gegensatz in sich. Fast ein Jahrhundert lang war Schlesien mit seiner Dichtung führend gewesen, dann brach diese Herrlichkeit zusammen. Neue Mächte zersetzten das barocke Gefüge. Man verstand dessen Sinn nicht mehr. Überall entdeckte man Unsittliches. Eine andere Generation war ja auch in Schlesien ans Ruder gekommen. Diese wehrte zwar aus landschaftlichem Zusammengehörigkeitsgefühl heraus alle Angriffe auf ihre großen Dichter ab, aber schöpferisch stellte sie sich auf die Seite der Neutöner. Aus der Antithese entsprang die Kritik. Sie focht mit den Waffen des Neuen und hing doch zuweilen am alten

[59] Herzog, S. 43.

Dichterruhm der Schlesier, wollte gar eine Opitz-Renaissance ins Leben rufen. Umsonst. Schlesien als Dichterland hatte keine Stimme mehr. Andere Landschaften waren führend geworden. Was blieb, als Kritik zu üben? Man vergaß auch die Tradition: Generation rückte auf Generation. Das Schlesische als solches führte nur noch ein bescheidenes Dasein in der Kritik (wie auch in der Dichtung). Das übrige Deutschland durchzuckten neue Lebensregungen. Die schlugen auch nach Schlesien hinüber und durchströmten mit ihrem Geiste die Kritik. Die aus anderer Landschaft geholten Maße brauchte man nicht auf eigene Werke in Schlesien anzuwenden, weil es keine gab.

Als Klopstock mit seinen neuen Dichtungen auftrat, hätte die schlesische Kritik wohl Anlaß gehabt, ein herzliches Verhältnis zu ihm sofort zu zeigen: denn er stand ja vermöge seines Traditionsgefühls dem Barock weit näher als die Gottschedianer. Aber ein, zwei Generationen hatten den lebendigen Zusammenhang mit der alten schlesischen Dichtung schon durchgerissen. Schlesien war längst von der großen rationalistischen Welle erfaßt worden. Nun mußten mühsam neue, eigene Wege zum Verständnis Klopstocks gegraben werden, weil die lebendige Anknüpfung nicht mehr zu leisten war. Und doch wurde allmählich ein gutes Verhältnis zu ihm gewonnen. Lessing und die Engländer enthielten auch ein Stück solchen Geistes. Hier war lebhafteste Zustimmung. Das volle Verständnis des Sturms und Drangs verhinderte die allzu starke Nähe zu Lessing und zum Rationalismus. Und doch war damit keine Ablehnung seitens der Kritik verbunden. Immer wieder wird das Neue von der Kritik einer Betrachtung gewürdigt, aber nicht ohne weiteres abgelehnt oder angenommen. Auf das Verständnis zielt die Kritik ab.

Aus dieser Sicht heraus muß man einmal die Einstellung der schlesichen Kritik zu den einzelnen Strömungen und dichterischen Persönlichkeiten betrachten. Anklänge an das Neue lassen sich immer wieder feststellen und auch zeitlich bleibt die Kritik nicht hinter den anderen Landschaften zurück. Daß dabei in vollster Schärfe jedesmal ein Bekenntnis abgelegt wird, kann nicht erwartet werden. Freilich finden sich wohl auch einmal Rückschläge, aber die sind unvermeidlich, weil psychologisch im Sein des jeweiligen Kritikers bedingt. Eine rein literarische Kritik gab es nicht; sie beurteilte zugleich Werke aus allen Wissenschaftsgebieten. Und es ist staunenswert, welchen Umfang die schlesische Kritik durchstreifte. Eine ungeheuere Beachtung aller Neuerscheinungen ist zu spüren. Was Wunder, wenn die Dichtung wenig zu sagen hatte! Der Drang nach Wahrheit war stärker als alles Betrachten.

Versenken ins eigene Gefühl. Schlesien wartete und ruhte eben, bis es seine Stimme wieder durch die Dichtung hören lassen konnte.

Die kritische Arbeit, die in Schlesien in den 50 Jahren seit etwa 1730 in den literatur-kritischen Zeitschriften geleistet wurde, war ein notwendiger Unterbau für die fernere kritische und literarische Entwicklung Schlesiens. Auf diesem Grunde konnten sich die „Schlesischen Provinzialblätter" (1785—1849) erheben und Schlesien allmählich auf das Niveau des übrigen Deutschland führen.[60]

---

[60] vgl. Heckel, „Die schlesischen Provinzialblätter".

Literatur

Allgemeine deutsche Biographie (A. D. B.) 1875—1912.

Allgemeine Geschichte der Philosophie in: „Die Kultur der Gegenwart", Teil I, Abt. V, Leipzig—Berlin 1923.

Borinski, K., Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland. 1886.

Braitmaier, Fr., Geschichte der poetischen Theorie und Kritik in Deutschland. Frauenfeld 1888/89.

Danzel, Th. W., Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1855.

Dang, A. O. H., Die kritischen Beiwörter der literarischen Kritik im 18. Jahrhundert. Diss. Gießen.

Dilthey, W., Die Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Ges. Schriften II. Bd. Leipzig—Berlin 1923.

Eitner, G., Günthers Biograph Dr. Steinbach von Breslau und die Gottschedianer. (Progr. d. Gymn. zu St. Maria Magdalena.) Breslau 1872.

Eloesser, A., Das bürgerliche Drama. 1898.

Fränzel, W., Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert. Diss. Leipzig 1913.

Falckenberg, R., Geschichte der neueren Philosophie. 1927, 9. Aufl.

Goedeke, K., Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. III. Bd. 1887.

Gottsched, J. Chr., Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen. 1737, 2. Aufl.

Heckel, H., Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien, I. Breslau 1929.

Heckel, H., Die schlesischen Provinzialblätter von 1785—1849 in ihrer literaturgeschichtlichen Bedeutung. Breslau 1921.

Herzog, R., Die schlesischen Musenalmanache von 1773—1823. (Bresl. Beitr. zur Literaturgeschichte.) 1912.

Koberstein, K. A., Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Leipzig 1872.

Korff, H. A., Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts. Heidelberg 1918.

Köster, A., Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit. Heidelberg 1925.

Krämer, W., Probleme und Ergebnisse der Günther-Forschung. G. R. M. XVIII, H. 10, 11/12.

Lempicki, S. v., Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft I. 1920.

Lempicki, S. v., Über literarische Kritik und die Probleme ihrer Erforschung. Euphorion XXV, 1924, S. 501 ff.

Markgraf, H., Zur Erinnerung an Samuel Benjamin Klose (1730 bis 1798). Sonderabdruck 1898. Breslau.

Mauthner, F., Wörterbuch der Philosophie. 2 Bde. München—Leipzig 1910.

Nadler, J., Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. 2. Aufl. 1923 ff.

Poensgen, Geschichte der Theorie der Tragödie von Gottsched bis Lessing. Diss. Leipzig 1896.

Prutz, R., Geschichte des deutschen Journalismus I. Hannover 1845.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hsg. von Merker und Stammler. 1925 ff.

Rehm, W., Geschichte des deutschen Romans I. Sammlung Göschen. 1927.

Ritscher, R. M., Versuch einer Geschichte der Aufklärung in Schlesien während des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der religiösen Aufklärung. 1912.

Schacht, R., Entwicklung der Tragödie von Gottsched bis Lessing. Diss. München 1910.

Schücking, L., Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. München 1923.

Tholuck, A., Geschichte des Rationalismus. Berlin 1865.

Tralles, B. L., Betrachtungen über Lessings Nathan. Breslau 1779.

Waniek, G., Gottsched und die deutsche Dichtung seiner Zeit. Leipzig 1897.

Wedel, M., Herder als Kritiker. Berlin 1928.

Wiegand, J., Geschichte der deutschen Dichtung. Köln 1922.

Wolff, M. L., Geschichte der Romantheorie bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Diss. München 1911.

Lebenslauf

Am 24. Juli 1904 wurde ich als Sohn des Oberpostschaffners Josef Rohrmann in Bremberg, Kreis Jauer (Schles.), geboren. In Bremberg und Jauer besuchte ich die katholische Volksschule, trat 1914 in das humanistische Gymnasium zu Jauer ein und bestand im Februar 1923 die Reifeprüfung. Vom Herbst dieses Jahres ab studierte ich vier Semester lang an der Breslauer Universität Volkswirtschaft. Im Oktober 1925 trat ich als Supernumerar bei der Reichszollverwaltung ein, schied aber auf eigenen Wunsch im März 1928 wieder aus, um mich erneut einem akademischen Studium zu widmen. In den folgenden 6 Semestern (5 in Breslau, 1 in Prag) studierte ich Germanistik, Slavistik und Philosophie.

Meinen verehrten Lehrern während des Gesamtstudiums spreche ich meinen herzlichsten Dank aus. Insbesondere gilt er Herrn Professor Heckel, dem ich auch die Anregung zu vorliegender Arbeit verdanke. Lehrer, von denen ich eine große Förderung erfuhr, waren zudem vor allem die Professoren: Baur, Cysarz, Diels, Gesemann, Heyse, Koschmieder, Merker, Ranke und Siebs.